
UNIVERSITY OF ALBERTA
QUAECUMQUE VERA

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

LE THEATRE D'AVANT-GARDE EN FRANCE

BY

VIVIEN MORDECAI

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA



UNIVERSITY OF ALBERTA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance, a thesis entitled LE THEATRE D'AVANT-GARDE EN FRANCE submitted by Vivien Mordecai in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

RESUME

A la fin du dix-neuvième siècle le terme "théâtre d'avant-garde" fut employé pour la première fois en France pour désigner une certaine sorte de pièce remarquable par sa nouveauté. Ce théâtre fut accueilli par le grand public avec hostilité, mais par les hommes de théâtre professionnel, avec enthousiasme. Etant donné la réception cordiale qui lui fut accordée par ceux qui influençaient le développement du théâtre, il est curieux que le théâtre d'avant-garde n'ait pas eu de suites. Encore plus curieuse fut l'apparition, un demi-siècle plus tard, d'un nouveau théâtre d'avant-garde.

Dans cette étude nous avons examiné les circonstances théâtrales qui ont vu naître ce théâtre a ces deux époques, et à la lumiere des pièces de deux representants de chaque periode nous avons essayé de decouvrir si le mot "avant-garde" a la même signification et pour le public et pour les dramaturges des deux époques, et quelles sont les similarités et les differences entre les deux "avant-garde".

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va tout d'abord au Prof. Charles Moore pour l'aide et les conseils qu'il a bien voulu m'accorder au cours de mon travail.

Je suis reconnaissante à M. Melvin Friedman, qui, par ses conseils paternels, a mis en marche le travail, et à M. Steven Burns qui m'a aidée à le poursuivre.

INTRODUCTION

Il n'est pas besoin de justifier une comparaison entre le théâtre de la fin du dix-neuvième siècle et celui de nos jours, quoique ces deux époques soient très différentes. L'art ne se définit pas en reflétant son époque mais plutôt en la transcendant; et dans cette étude nous avons affaire non pas à l'histoire sociale, mais à l'expression quintessentielle de deux périodes. D'ailleurs, le mot clef de notre comparaison est "avant-garde"; c'est-à-dire, il s'agit surtout dans cette étude non pas de l'histoire sociale et théâtrale, mais du concept d'une certaine sorte de théâtre.

Le terme "avant-garde" désigne communément une attitude de la critique et du public, et l'auteur n'entre dans le terme, pour ainsi dire, que par accident. Un auteur dramatique ne se fait pas "de l'avant-garde" comme l'on peut se vouloir et se faire auteur "romantique" ou "populaire". "L'avant-garde" n'est ni une doctrine, ni une école ni un mouvement homogènes. C'est en ce qui concerne l'auteur dramatique, un terme employé par l'auteur pour désigner que son théâtre est peu conventionnel. Il importe peu que cette qualité ne soit pas de sa part consciente ou voulue. En effet, quand le terme fut employé à la fin du dix-neuvième siècle, c'était pour indiquer surtout la distance énorme qu'avait mise Jarry et Maeterlinck - pour ne mentionner que les deux manifestations les plus extrêmes d'une même époque - entre leur théâtre et celui de leurs prédécesseurs. Il n'est pas si surprenant, donc, qu'aujourd'hui on ait recours au même terme employé par les contemporains

de Jarry et de Maeterlinck pour parler d'Ionesco de Beckett et de Genet.

Cet emploi du même terme aujourd'hui et à la fin du dix-neuvième siècle pourrait bien n'être qu'une similarité d'attitude à deux époques différentes envers deux sortes de théâtres qui n'ont nécessairement aucune identité commune. L'attitude envers le théâtre de Jarry au dix-neuvième siécle pourrait très bien être la même que celle envers le théâtre d'Ionesco au vingtième siécle. Mais cela veut-il dire que le théâtre "d'avant-garde" d'Ionesco se caractérise par des éléments similaires ou identiques à des éléments du théâtre du Jarry? Cela veut-il dire que le théâtre de Beckett est "de l'avant-garde" tout comme l'est le théâtre de Maeterlinck parce que leurs origines auraient quelque chose de commun au point de vue historique? Voilà précisément ce qu'il importe de savoir quand nous employons le terme "avant-garde": dans quelle mesure le terme "avant-garde", tel qu'on l'emploie aujourd'hui, est-il devenu autre chose que la description d'une attitude envers le théâtre non-conventionnel? Ce mot est-il devenu vraiment substantif? Quels sont les rapports fondamentaux entre le théâtre d'avant-garde contemporain et celui de l'époque où le terme a ses origines? Le théâtre d'avant-garde des deux époques différentes représente-t-il après tout une attitude semblable de la part des auteurs eux-mêmes? Représente-t-il leur attitude plus ou moins identique envers la situation du théâtre conventionnel de l'époque? Marque-t-il une réaction semblable de la part des auteurs dits "d'avant-garde" contre cette situation? Nous essayerons dans cette étude de trouver, sinon une réponse nette à de telles questions, au moins des indications d'une réponse qu'on peut raisonnablement formuler.

CHAPITRE I

LES ORIGINES DE L'AVANT-GARDE

Le terme "avant-garde" s'emploie à la fin du dix-neuvième siécle et au milieu du vingtième pour décrire une situation analogue - c'est-à-dire une rupture avec le théâtre conventionnel contemporain. Cet usage du mot une deuxième fois suggérerait que le théâtre d'avant-garde du dix-neuvième siècle ne s'est pas développé d'une façon traditionnelle et continue. Un tel développement aurait produit à la longue un autre théâtre conventionnel, détruisant ainsi le sens le plus ordinaire de l'épithète "avant-garde". Une explication plus sensée serait que les auteurs dramatiques contemporains ont dû éprouver la nécessité de créer leur propre théâtre. Mais cette nécessité ressemble donc étrangement à celle qu'ont eprouvée les auteurs dramatiques de la fin du dix-neuvième siècle. Pourtant, du fait que ces deux périodes d'avant-garde sont séparées par deux guerres mondiales, par des progrès sans pareil dans le domaine scientifique, et par conséquent, par d'énormes changements sociaux, nous pourrions déduire que les circonstances qui ont provoqué ces révolutions parallèles dans le théâtre ont très peu en commun - sur la surface au moins. Examinons donc un peu cette ressemblance si ambiguë.

La dernière décennie du dix-neuvième siècle fait partie de ce que Roger Shattuck appelle 'the Banquet Years'.[1] Les quatre personnages qui paraissent dans son livre - Henri Rousseau, Alfred Jarry, Erik Satie et Guillaume Apollinaire - démontrent à merveille la confiance dans l'individu

[1] Roger Shattuck: The Banquet Years, Doubleday and Company, Inc., New York, 1961.

qui caractérise l'époque. Ces artistes ne reconnaissent aucune borne qui limite leur rage de vivre. Et le grand public accepte qu'on idolâtre de tels êtres exceptionnels. En 1896, on organise une fête - un rite, plutôt - nommé 'Journée Sarah Bernhardt', avec un banquet de six cents couverts. "La représentation se termine par un hommage collectif des poètes à Sarah, chacun ayant ciselé pour elle un sonnet."[2] Sept ans plus tôt, lors de la mort de Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, en lui rendant hommage, parle de "la belle et vaste personne"[3] - hommage certainement rendu à l'homme plutôt qu'à son oeuvre. Simultanément avec cet épanouissement de la personnalité intellectuelle, on assiste à l'essor économique et social de la bourgeoisie. Ces deux développements simultanés créent précisément le conflit qui doit changer tout l'aspect du théâtre.

La bourgeoisie, conservatrice dans ses goûts artistiques comme dans toute autre chose, accorde la première place aux auteurs établis - soit classiques soit romantiques; et puisque c'est un public qui veut surtout se faire divertir, Labiche et les auteurs de comédies bourgeoises connaissent une grande vogue. Les autres pièces qui plaisent au public appartiennent à un genre plus didactique dans le sens qu'elles sanctifient le code moral des spectateurs - Le Gendre de Monsieur Poirier d'Emile Augier en est un exemple. La pièce raconte l'histoire de Gaston, marquis de Presles, aristocrate appauvri, qui épouse Antoinette, fille d'un riche bourgeois, uniquement pour la dot qu'elle apporte. Le père, qui remarque

---

[2]Dussane: Reines de Théâtre, Lardanchet, Lyon, 1944, p. 205.

[3]Mallarmé: Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1945, p. 488.

bien que son gendre ne manque jamais l'occasion de dépenser son argent, et, en plus, de le rendre ridicule devant tout le monde, approuve quand même ce mariage qui lui donne des relations nobles. Gaston, cependant, manifeste tous les goûts extravagants de sa classe, et après une série d'événements où Antoinette gagne le respect de son mari grâce à son coeur noble, Gaston, conséquemment, reconnaît les valeurs qu'attache son beau-père à la vie, et, tout humblement, lui dit: "Je vous demande une place dans vos bureaux", à quoi celui-ci répond: "Vous étiez digne d'être bourgeois", denoûment bien réconfortant pour le bon public. Mais si ce théâtre satisfait au goût de la majorité des critiques, une minorité d'amateurs du théâtre fait entendre ses plaintes. En 1889 Antoine parle de "la lassitude et l'ennui qui ont envahi le théâtre actuel"[4] et dans la même année, Gaston Salandri peut prédire: "Nous sommes à l'aube d'un renouvellement de nos moyens dramatiques."[5] Cette réaction ne vient pas d'elle-même, naturellement. On ne va pas discuter ici l'influence énorme qu'exercent sur cette époque les théories de Wagner sur l'art et de Mallarmé sur le théâtre. Il suffit de noter ici que le mouvement pour renouveler le théâtre est très conscient et qu'il dépend d'un petit groupe de théoriciens et de metteurs en scène plutôt que des auteurs eux-mêmes. Les directeurs des nouveaux théâtres - surtout Antoine au Théâtre Libre, Lugné-Poe au Théâtre de l'Oeuvre et, à un moindre degré, Paul Fort au Théâtre d'Art - des hommes d'un énergie et d'un dévouement extraordinaires -

---

[4] André Antoine: Théâtre Libre, II, (1889), cité par J.A. Henderson, dans une thèse non publiée soumise à l'Université de Londres, 1958.

[5] Gaston Salandri: Art et Critique, I, (1889), p. 51. Cité par Henderson.

prennent explicitement la responsabilité de changer l'aspect du théâtre dans la forme et dans le fond. Antoine déclare en 1890:

> Après les trois années de tâtonnements et d'essais que la nouvelle scène a permis d'effectuer, la presse tout entière constate nettement l'utilité du rôle joué par le Théâtre Libre, l'existence d'une nouvelle génération d'auteurs dramatiques, et la nécessité absolue d'un rajeunissement des formules théâtrales.[6]

Lugné-Poe, trouvant que le théâtre français est devenu stérile, va à l'étranger pour chercher des pièces qui répondent mieux à ses exigences pour un théâtre fertile. Dans Le Figaro du 21 juin 1897, il tonne:

> Durant cette saison, sur huit spectacles, cinq furent composés de pièces étrangères et trois de pièces françaises. Les cinq traductions furent unanimement, ou presque, louées par la presse au contraire des oeuvres françaises qui sont écoutées médiocrement et exécutées brièvement dans les journaux.

En dépit de cette situation les auteurs français laissent faire les metteurs en scène au lieu de prendre l'affaire en main eux-mêmes. Pour la première de Pelléas et Mélisande, par exemple, Maeterlinck laisse toutes les répétitions entre les mains de Lugné-Poe, et n'arrive à Paris de Bruxelles que pour la première représentation elle-même. Telle est, donc, en bref, la situation du théâtre à la veille de la naissance de l'avant-garde vers la fin du dix-neuvième siècle.

Les circonstances qui entourent la création des Bonnes de Genet au Théâtre de l'Athénée en 1946 et les pièces de ses successeurs de "l'avant-garde" contemporaine sont tout autres. La France, à cette époque, s'est remise à peine des effets de la deuxième guerre et le monde est devenu plus sérieux. Il n'est plus question de banquets. L'immensité de la guerre a fait rétrécir l'individu. Il ne suffit plus d'avoir une personnalité

---

[6] Antoine: Avant-Propos Théâtre Libre, III, 1890, pp. i-ii. Cité par Henderson.

engageante; il faut être capable d'examiner sa situation vis-à-vis de l'humanité. Les chefs de file de la nouvelle génération - Camus et Sartre - sont loin de chanter les louanges de l'humanité glorieuse. A partir de 1942 quand paraît L'Etranger, l'image de l'homme aliéné de la société hante le lecteur. Toute la structure de la société d'après-guerre - tellement rigide avant - se trouve bouleversée. La question de son identité se pose à chacun et l'existentialisme touche une corde chez beaucoup de jeunes.

Tout comme au dix-neuvième siècle les préoccupations du public se font voir maintenant sur la scène. Puisque la France occupée n'avait autre pensée sérieuse que la liberté, l'auteur populaire Jean Anouilh manifeste cet intérêt dans Antigone (1944). Après la guerre, il s'agit encore de la liberté. En principe, le problème est de présenter un conflit fondamental entre les diverses forces extérieures qui jouent dans la vie de l'individu. C'est, effectivement, cette formule qu'Anouilh continue à employer pour L'Alouette (1952), et pour Beckett (1958).

Mais pour le dramaturge qui cherche toujours à déployer de nouvelles situations sur la scène, Sartre nie dès 1948 la validité de cette question quand il déclare dans Huis Clos "l'enfer, c'est les autres", ce qui met le fardeau de tout dilemme nettement et totalement sur les épaules de l'individu, quoique l'individu ne soit plus la création glorieuse vantée par le dix-neuvième siècle, mais un petit être chétif et insignifiant.

Il est évident que ces auteurs contemporains ont créé consciemment un théâtre à thèse. Dans le cas de Sartre, la pièce de théâtre est surtout un véhicule pour des idées proprement philosophiques. Quand, tout d'un coup, en 1946, Les Bonnes paraissent au Théâtre de l'Athénée, Paris est

intrigué, choqué, même amusé par cette comédie noire, car elle ne ressemble nullement au théâtre de l'époque. Ensuite, et avec plus de succès, Ionesco nous présente La Cantatrice Chauve qui a sa première le 11 mai 1950. Si cette pièce contient un message, il est toutefois possible de l'ignorer et même d'en rire. Cette détente inattendue au théâtre fait fureur, et Ionesco connaît un triomphe après l'autre. Sans se consulter, sans la collaboration explicite des metteurs en scène, Adamov, Beckett, Genet, Pinguet et Ionesco lui-même se trouvent pris dans un nouveau "mouvement" qu'on qualifie encore une fois d'"avant-garde".

Quinze ans plus tard, on a l'habitude encore de considérer qu'un Ionesco est tout ce qu'il y a de plus audacieux comme dramaturge et un Genet ce qu'il y a de plus choquant au théâtre. Pourtant, le spectateur de nos jours a vécu une guerre infiniment plus cruelle que tout ce qu'on peut présenter sur la scène comme théâtre de cruauté. Si les races de rhinocéros qui envahissent la scène dans Rhinocéros nous semblent trop ridicules, nous n'avons qu'à examiner la bêtise de la politique nucléaire des grandes puissances, et le vide qui nous menace est plus terrifiant que le décor désert d'En Attendant Godot.

Pareillement, l'énormité d'Ubu Roi, la bêtise et la cruauté que Jarry semble exagérer, pâlit en effet devant l'Affaire Dreyfus. En dépit de certaines dissemblances importantes que nous avons fait ressortir dans cette brève comparaison, (révolution par les metteurs en scène - révolte par les auteurs dramatiques), il y a cette ressemblance de situation entre le théâtre dit d'"avant-garde" à la fin du dix-neuvième siècle et celui de notre siècle: ces deux théâtres d'avant-garde peuvent être considérés comme les symptômes d'un malaise qui ronge leur époque et qui s'est manifesté

au théâtre dans la pièce à thèse plus ou moins réconfortante. Cet état de crise morale présente la première similarité que nous notons entre les deux mouvements. En parlant de ses contemporains, Romain Rolland dit: "le public de l'Oeuvre est le plus dégoûtant ramassis d'esthètes décadents et d'intellectuels corrompus"[7] et dans la même veine, John Gassner écrit tout dernièrement:

> With the dissolution of character in our century, we come to the true age of decadence. It is not obscenity, morbidity or undue fascination with death and decay that undermines our drama - but the disappearance of man himself in the fulness of life that constitutes decadence in the theatre.[8]

Dans chaque cas, c'est donc de la décadence qu'aurait émergé le nouveau théâtre. La vérification d'une telle hypothèse ne se fait qu'en étudiant le théâtre des représentants des deux avant-garde, car, si les deux mouvements sont partis en effet de la même sorte de crise, on devrait trouver certaines parallèles dans le théâtre de leurs représentants et dans les techniques qu'ils emploient.

---

[7] Romain Rolland: Lettres a Malwida de Meysenburg, 11 novembre, Paris, 1897.

[8] John Gassner: "The playwright and the Contemporary World". Article en Theatre Arts, vol. 48, janvier 1964, p. 36.

CHAPITRE II

Alfred Jarry

Même si on peut démontrer que les deux théâtres d'avant-garde partent de circonstances analogues, on ne peut pas prétendre qu'ils agissent sur leur public de la même manière. L'annonce d'une nouvelle pièce d'Ionesco garantit une salle bondée et Beckett jouit d'une vogue sans pareil dans des groupes théâtraux partout dans le monde occidental. Tel n'est pas le cas pour Jarry. On compte à peine par dizaines le nombre de représentations d'Ubu Roi depuis sa première. Aujourd'hui le théâtre de Jarry est relégué à de rares émissions à la radio, sans parler d'Ubu Cocu et Ubu sur la Butte, qui sont encore plus rarement représentés. Pourtant, c'est une des absurdités de l'histoire du théâtre moderne que la première d'Ubu Roi au Théâtre de l'Oeuvre, le 10 décembre 1896, est un point décisif et qu'Alfred Jarry lui-même paraît toujours comme un géant parmi les auteurs qu'on va considérer. Henri Ghéon, dans L'Art du Théâtre le salue ainsi:

> Qu'on lui attribue le sens que l'on voudra, Ubu Roi de Jarry c'est du théâtre "cent pour cent", comme nous dirions aujourd'hui, du théâtre pur, synthétique, poussant jusqu'au scandale l'usage avoué de la convention, créant en marge du réel, une réalité avec des signes. Il convenait de saluer ici Alfred Jarry, le précurseur. Il ne fut pas suivi.[1]

Cette appréciation est peut-être vraie pour l'année 1944, mais nous devons aujourd'hui tenir compte du théâtre depuis cette date et de son représentant le plus notoire: Beckett.

---

[1]Henri Ghéon, L'Art du Théâtre, Editions Serge, Montréal, 1944, p. 51.



Donc, avant d'essayer de saisir le rapport entre le théâtre de celui-ci et le théâtre de Jarry, posons les questions suivantes: où réside la nouveauté du théâtre de Jarry? Quelles sont les innovations fabuleuses qu'il a introduites dans un territoire dominé par des traditionalistes tels qu'Augier, Dumas fils et Labiche, auteurs dramatiques, selon Jarry lui-même,

> que nous avons eu le malheur de lire avec un ennui profond et dont il est vraisemblable que la génération jeune, après les avoir peut-être lus, n'a gardé aucun souvenir?[2]

Ces paroles nous donnent une indication positive de la guerre que Jarry déclare contre la tradition théâtrale française de son époque. Il n'est pas question ici de mener le théâtre vers le millénium en le développant selon les précédents déjà établis. Jarry fait table rase et crée son propre millénium. Cette idée n'a rien de nouveau. La première représentation d'Hernani avait déjà crée un précédent de tumulte dans le théâtre à cause de la nouveauté de la pièce. Dans ce cas-la, cependant, les deux camps de spectateurs avaient décidé d'exploiter la situation avant de voir la pièce. Dans le cas de Jarry, au contraire, c'était le premier mot - historique maintenant - "merdre" qui déclancha le vacarme. On ne nie point que ce mot accuse une recherche du sensationnel. Le tumulte - qui éclate à plusieurs reprises pendant cette soirée de la première représentation - met un quart d'heure à s'appaiser, et Francisque Sarcey, doyen de la critique française, quitte la salle de l'Oeuvre pour ne plus jamais y mettre pied en disant: "c'est une fumisterie ordurière qui ne mérite que le silence du mépris".[3] Mais pour son auteur, le mot a plus de signification que son simple

---

[2]Alfred Jarry, 'Questions de Théâtre', Revue Blanche, le 1er janvier, 1897, cité dans Tout Ubu, Livre de Poche, Paris, 1962, p. 153.

[3]Le Temps, le 14 dec. 1895.

effet choquant:

> Ce mot, qu'il employa si souvent dans sa vie, synthétise, en effet, mieux qu'aucun autre le sens profond de son attitude et de son oeuvre, et, s'il s'en servait si souvent, après l'avoir en quelque sorte recréé, pour son usage personnel, par l'adjonction de la lettre 'r' c'est que, jailli de sa conscience, il exprime de la manière la plus efficiente et la plus immédiate, la révolte de tout son être devant la bêtise, la lâcheté et l'hypocrisie.[4]

Donc dès le premier mot du texte, la salle ne doute point que Jarry va transgresser les bornes de cette société qui habite exclusivement des salons surmeublés. Voici enfin quelque chose qui creuse profondément dans les ténèbres de l'explétif personnel et privé. Une reconnaissance du familier et de l'intime doit jouer dans la réaction des spectateurs autant que l'outrage de l'inconnu. Car selon les psychologues l'excrément joue un rôle très important dans la création artistique; mais peu d'auteurs, soit par pudeur, soit par ignorance de la force de la sublimation de la préoccupation anale, admettent cette affinité. N.O. Brown[5] cite le cas de Martin Luther qui raconte carrément son illumination sur la justice de Dieu: "This knowledge the Holy Spirit gave me on the privy in the Tower". Pour Brown, le fait que le fondateur du protestantisme lui-même insiste sur le rapport entre les cabinets et ses pensées créatrices est très important. Il cite aussi l'Anglais Jonathan Swift qui parle de "certain Fortune-tellers in Northern America, who have a way of reading a Man's Destiny by peeping in his Breech". Même si la mention de telles préoccupations est permise dans le vocabulaire technique des psychologues, elle ne l'est pas dans la langue du théâtre. Jarry, donc, en insistant sur cette source de son inspiration, attire l'attention directement vers

---

[4]J. H. Lévesque, Alfred Jarry, Pierre Seghers, Paris, 1951.

[5]Norman O. Brown, Life Against Death, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1959.

la matière fécale, qui, selon une longue tradition de suppression, restait cachée du grand public.

Pendant l'interruption de l'action de la pièce, l'assistance a le loisir d'apprécier la signification du décor. Ce public dans le théâtre se borne à une classe aisée, qui reconnaît habituellement les limites confortables de son existence dans les quatre murs percés de "portes à deux battants" et de "fenêtres donnant sur un jardin" que leur fournissent les auteurs dramatiques traditionalistes. D'un coup, Jarry ouvre aux spectateurs un univers contre lequel ces murs pré-natals les avaient protégés.

Dans son discours avant la pièce, Jarry prévient déjà les spectateurs ainsi:

> Vous verrez des portes s'ouvrir sur des pleines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes et des palmiers verdir au pied des lits pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères.[6]

Il ajoute comme si c'était tout à fait normal: "Quant à l'action, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part". C'est-à-dire partout: nouveau concept pour la bourgeoisie qui se prend pour la seule classe qui vaille la peine d'être représentée sur la scène. En plus, les peintres choisis pour exécuter le scénario sortent de l'ordinaire. Ils comprennent des artistes tels que Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec et Maurice Vuillard dont l'oeuvre ne cesse pas de choquer le grand public. Avec masques pour ses interprètes et musique de Claude Terrasse, Ubu Roi s'approche de l'idéal wagnérien d'un ensemble d'excellences qui contribuent à créer un effet uni, et qui, remontant au théâtre grec, est

---

[6]Alfred Jarry, 'Discours Prononcé à la première représentation d'Ubu Roi, Tout Ubu, op. cit.,p.21.

inconnu sur la scène strictement théâtrale du dix-neuvième siècle.

Ce n'est pas seulement à Wagner et au théâtre grec que Jarry fait appel pour son Ubu Roi. Le dix-neuvième siècle en France connaît déjà une renaissance d'intérêt pour le théâtre de Shakespeare. Musset, qui avait témoigné de son admiration pour Shakespeare et Berlioz, surtout avec l'adaptation directe de Much Ado About Nothing dans son opéra Béatrice et Bénédict, mènent leurs compatriotes à reconsidérer les thèmes du barde anglo-saxon. Pour ajouter à l'universalité de son sujet Jarry, dans le cycle "Ubu", emprunte à Shakespeare, consciemment ou inconsciemment, des thèmes tragiques et grandioses. Dans la dédicace d'Ubu Roi il annonce cet aspect de son théâtre:

> Adonc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragédies escript.

Effectivement on trouve dans Ubu Roi des parallèles surtout avec Macbeth. Lady Macbeth est ambitieuse pour son mari; elle s'adresse ainsi à lui:

> Hie thee hither,
> That I may pour my spirits in thine ear;
> And chastise with the valour of my tongue
> All that impedes thee from the golden round
> Which fate and metaphysical aid doth seem
> To have thee crown'd withal.[7]

Mère Ubu s'exprime en termes bien différents mais le sentiment est le même:

> Comment! après avoir été roi d'Aragon vous vous contentez de mener aux revues une cinquantaine d'estafiers armés de coupe-choux, quand vous pourriez faire succéder sur votre fiole la couronne de Pologne à celle d'Aragon.[8]

Pour contenter l'ambition de leur femme, Père Ubu et Macbeth doivent,

---

[7] Macbeth, 1,v,1. 25-30.

[8] Ubu Roi, 1,1. Tout Ubu, Livre de Poche, Paris, 1962.

tous les deux, tuer leur roi, et dans chaque cas, c'est le fils du roi mort qui cause la chute de l'usurpateur. Macbeth livre bataille à Malcolm, et c'est le jeune Bougrelas qui mène l'armée russe pour vaincre Père Ubu. Pour le personnage d'Ubu lui-même, Jarry doit sûrement son inspiration, dans une grande mesure, à Sir John Falstaff. Les gravures d'Ubu, exécutées par la main de son créateur, montrent un héros jumeau de celui que Shakespeare décrit ainsi:

> That huge bombard of sack, that stuft cloakbag of guts that roasted Manningtree ox with the pudding in his belly.[9]

et ils partagent la même préoccupation pour le bien-être de leur bedaine. Une des grandes ambitions d'Ubu puissant c'est de "manger fort souvent de l'andouille". Sa gloutonnerie dépasse toute autre considération:

> Mère U.: Voici le menu.
> Père U.: Oh! Ceci m'intéresse.
> Mère U.: Soupe polonaise, côtes de rastron, veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde charlotte russe...
> Père U.: Eh, en voilà assez, je suppose. Y en a-t-il encore?
> Mère U.: Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre.[10]

et Ubu et le Capitaine Bordure mangent le repas entier avant que les autres invités en goûtent un morceau.

Mais le parallèle avec Shakespeare existe sur un niveau plus profond que celui des thèmes ou des personnages. Agnes Heller, dans un article très pénétrant, remarque que dans les personnages de Shakespeare, le public de son temps peut voir la transition de la société de l'époque féodale élisabéthaine. Elle cite des mots de Falstaff pour illustrer

---

[9]Henry IV, Part I.

[10]Ubu Roi I, iii.

les changements dans les valeurs morales qui avaient lieu à ce moment-là:

> Can honour set to a leg? No. Or an arm? No.... Honour hath no skill in surgery, then? No. What is honour? A word. What is that word honour? Air!
>
> (Henry IV Pt. 1, V,i.)[11]

Ce que Shakespeare fait pour la société anglaise de son époque, Jarry le fait pour l'individu bourgeois de l'époque freudienne. Car il y a sûrement une psychologie pré-freudienne dans le personnage d'Ubu. Si Jarry s'était contenté de grossir tout ce qui est bas dans l'homme, la "grandiose bouffonnerie" dont parle M. Lévesque[12] aurait suffi dans la pièce, et Ubu serait une simple caricature; mais Jarry complique l'affaire bien plus que cela. Il y a, après tout, peu de réalisme dans l'apparence d'Ubu. Sa grande gidouille est nettement artificielle et son visage n'est qu'un masque. D'ailleurs, bien qu'il soit permis à un pantin de ne pas posséder de code moral, les éléments humains proprement dits du personnage ne permettent pas cette explication. De temps en temps, par exemple, père Ubu s'exprime en termes nobles et élégants - ce qui prouve qu'il est conscient, au moins de la convenance de bien agir:

> Ainsi que le coquelicot et le pissenlit à la fleur de leur âge sont fauchés par l'impitoyable faux de l'impitoyable faucheur qui fauch impitoyablement leur pitoyable binette - ainsi le petit Rensky a fait le coquelicot, il s'est fort bien battu, cependant, mais il y avait trop de Russes.[13]

---

[11] Agnes Heller, "Knowledge of Human Nature in Shakespeare's Plays," The Marxist Quarterly, Summer 1964, p. 47.

[12] Op. cit.

[13] Ubu Roi, IV,v.

Ces mots ne manquent pas de satire, mais nous y entrevoyons quand même l'ordre établi de la moralité. Non seulement il est conscient d'une moralité extérieure, une moralité qui aux yeux des autres apporte la gloire, mais en Ubu Cocu son conflit intérieur indique qu'il possède une conscience qui lui dicte une moralité. Il veut exterminer un Monsieur Achras dont il a volé la maison, et nous trouvons le dialogue suivant:

La Conscience: Ce serait une lâcheté, et ainsi de suite, de tuer un pauvre vieux incapable de se défendre.
Père Ubu: Cornegidouille! Monsieur ma conscience, êtes-vous sûr qu'il ne puisse se défendre?
La Conscience: Absolument, Monsieur. Aussi serait-il bien lâche de l'assassiner.
Père Ubu: Merci, Monsieur, nous n'avons plus besoin de vous. Nous tuerons M. Achras, puisqu'il n'y a pas de danger, et nous vous consulterons plus souvent, car vous savez donner de meilleurs conseils que nous ne l'aurions pas cru.[14]

Ainsi agit-il d'une façon nettement immorale, donc choquante. La somme de ses actions est un renversement total de la logique normale, c'est-à-dire de la logique qui emboite le pas de la conscience humaine. Dans Ubu Enchaîné, la troisième des pièces "Ubu", c'est l'anarchie absolue que Jarry nous montre. Les Ubu se trouvent en France, pays de la liberté, et sur le Champ-de-Mars des hommes libres s'exercent à désobéir aux ordres de leur caporal qui déclare: "L'indiscipline aveugle et de tous les instants fait la force principale des hommes libres."[15] Ce qui indique le renversement définitif de l'ordre normal, c'est l'absence totale d'hypocrisie chez Ubu. Il ne rend aucun hommage à la vertu, mais mène sa vie

---

[14]Ubu Cocu, I, iv.

[15]Ubu Enchaîné, I, iii.

selon les exigences de ses vices. "Ah! saleté! le mauvais droit ne vaut-il pas le bon?" s'exclame-t-il dans Ubu Roi.[16] Et puisqu'il n'a point de principes, il n'a rien à sacrifier dans la poursuite de ses buts:

> Puisque nous sommes dans le pays où la liberté est égale à la fraternité, laquelle n'est comparable qu'à l'egalité de la légalité, et que je ne suis pas capable de faire comme tout le monde et que cela m'est égal d'être égal à tout le monde puisque c'est encore moi qui finirai par tuer tout le monde, je vais me mettre esclave, Mère Ubu.[17]

Les seuls sacrifices qu'il puisse faire existeraient dans ses relations avec le monde extérieur, mais Ubu ne se mesure contre aucun ordre déjà établi.

Or, dans la terminologie de Freud:

> From the point of view of morality, the control and restriction of instinct, it may be said of the id that it is totally non-moral, of the ego that it strives to be moral and of the super-ego that it can be hyper-moral and then becomes as ruthless as only the id can be.[18]

Les spectateurs de la fin du dix-neuvième siècle ont l'habitude de voir se dérouler sur la scène les manifestations, pour ainsi dire, du "surmoi". Dans Les Fossiles (1892) de François de Curel, par exemple, il est question de trouver un moyen pour assurer la continuation de la famille noble et, malgré le chagrin imposé à la jeune fille qui donne naissance à l'héritier du titre, malgré les peines de toute la famille qui voit mourir le fils unique, tous se soumettent à leur devoir d'assurer cette

---

[16] Ubu Roi.

[17] Ubu Enchaîné.

[18] Freud, The Ego and the Id, traduit par Jean Rivière, The Hogarth Press, London, 1957, p.79.

continuation. Les spectateurs sont donc heureux de cette soumission aux lois qu'ils ont imposées à leur société. Mais chaque fois qu'Ubu vient au pouvoir il renverse les lois déjà existantes et crée ses propres façons d'exécuter la justice. Immédiatement après son couronnement comme roi de Pologne, il déclare:

> J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les nobles, et prendre leurs biens.[19]

Et, effectivement, il prend les nobles avec un crochet et les empile dans un trou. S'étant débarrassé de ceux-ci, il passe aux magistrats à qui il dit:

> Je vais d'abord réformer la justice...les magistrats ne seront plus payés...vous aurez les amendes que vous prononcerez et les biens des condamnés à mort.[20]

Quand les magistrats infortunés se scandalisent devant de telles horreurs Père Ubu leur répond sommairement: "A la trappe les magistrats!"

Si le "surmoi" est absent dans le personnage d'Ubu, le "moi" manque également. La brutalité de ses désirs n'est amortie par aucune façade de politesse, ni par le contact avec les gens qui l'entourent. Au contraire, le seul aspect de sa personnalité qui joue dans ses actions c'est son "id". Et cela se comprend. Jarry lui-même dans l'article qui paraît dans La Revue Blanche du premier janvier 1897 après l'échec d'Ubu Roi dit qu'

> Il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté; fait, comme l'a dit l'excellent M. Catulle Mendès, de l'éternelle imbécilité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné.

---

[19] Ubu Roi, III, ii.

[20] Ibid.

Comme illustration de la cupidité d'Ubu, nous le voyons en conversation avec les financiers:

Père Ubu:	Nous allons maintenant, messieurs, procéder aux finances.
Financiers:	Il n'y a rien à changer.
Père Ubu:	Comment! je veux tout changer moi. D'abord je veux garder pour moi la moitié des impots.
Financiers:	Pas gêné.
Père Ubu:	Messieurs, nous établirons un impôt de dix pour cent sur la propriété un autre sur le commerce et l'industrie, et un troisième sur les mariages et un quatrième sur les décès, de quinze francs chacun.
Premier Financier:	Mais c'est idiot, Père Ubu.
Deuxième Financier:	C'est absurde.
Troisième Financier:	Ca n'a ni queue ni tête.
Père Ubu:	Vous vous fichez de moi! Dans la trappe, les financiers! [21]

Cet égoïsme total et flagrant se montre sous une autre forme dans la scène ou Ubu, Pile et Cotice se réfugient dans une caverne après la destruction de leur armée par l'armée russe. Un ours entre dans la caverne et effraie tout le monde. Ubu réagit ainsi:

Un ours! Ah! l'atroce bête. Oh! pauvre homme, me voilà mangé. Que Dieu me protège. Et il vient sur moi. Non, c'est Cotrice qu'il attrape. Ah! je respire.

(L'ours se jette sur Cotrice. Pile l'attaque à coups de couteau. Ubu se réfugie sur un rocher).

Cotrice: A moi, Pile! à moi! au secours, Monsieuye Ubu!

Pere Ubu: Bernique! Débrouille-toi, mon ami; pour le moment nous faisons notre Pater Noster. Chacun son tour d'être mangé. [22]

Donc nous voyons sur la scène pour la première fois en Ubu un homme dépouillé de tous les raffinements et des moindres convenances de la société et qui se révèle brutalement dans la nudité de son être profond.

---

[21] Ubu Roi, lll, ii.

[22] Ubu Roi, iV,vi.

Mais le choc qu'éprouvent les spectateurs devant cette nudité de l'être humain a encore une autre cause. Il est très déconcertant de reconnaître dans Ubu la personne de Jarry lui-même. Ils ont la même façon de parler, de jurer, de faire scandale. Pour le spectateur, c'est comme si l'auteur en personne paraissait nu sur la scène. La réponse bien connue que Jarry fit à la dame qui s'inquiétait pour la vie de ses enfants quand Jarry tirait son revolver au hasard: "Madame, qu'a cela ne tienne; nous vous en ferons d'autres"[23] aurait pu sortir de la bouche d'Ubu lui-même. Il n'est pas pourtant rare de voir les traits de l'auteur dans ses créatures. Musset se présentait régulièrement sur la scène - mais toujours dans une incarnation idéalisée. Jarry, au contraire, ne se flatte pas, et bien que son public ne le fît pas nous devons admirer son honnêteté et sa fidélité au rôle qu'il jouait dans la vie. Gabriel Brunet en dit:

> Jarry s'est offert en hostie à la dérision et à l'absurdité du monde. Cette vie est une sorte d'épopée humoristique et ironique, qui est poussée jusqu'à la destruction volontaire, bouffonne et minutieuse de soi-même. L'enseignement de Jarry pourrait se résumer ainsi: tout homme peut bafouer la cruauté et la stupidité de l'univers en faisant de sa vie propre un poème d'incohérence et d'absurdité.[24]

Mener une vie extravagante n'est pas tellement extraordinaire dans un milieu artistique; mais mettre à nu cette vie et l'exposer devant un public d'inconnus, hostile pour la plupart, exige un courage énorme.

Les innovations théâtrales de Jarry peuvent se résumer ainsi: il choque les spectateurs par l'usage d'un langage qu'ils n'ont pas l'habitude d'entendre au théâtre, donc il leur ôte toute complaisance

---

[23]Rachilde, Alfred Jarry ou le Surmâle des Lettres, Grasset, Paris, 1928, p. 141.

[24]Gabriel Brunet, cité par Henderson, op. cit.

et les prépare à recevoir de nouvelles idées; il révolutionne le concept du décor par sa représentation sur la scène du monde entier en un seul tableau; il élargit l'univers dramatique du théâtre français, en tournant le dos au drame classique et au drame bourgeois traditionnel pour faire appel à l'univers dramatique plus "ouvert" de Shakespeare; et surtout, il réduit l'homme à son état brut et le rend complètement absurde de tout point de vue.

CHAPITRE III

Maurice Maeterlinck

Si Jarry a introduit dans le théâtre de nouvelles réalités psychologiques, il reste aux Symbolistes - dont Maeterlinck est le principal représentant dans le domaine dramatique - de mettre en scène des réalités psychiques. La méthode de Jarry, c'est de creuser dans les profondeurs de l'être humain pour y découvrir son essence, tandis que Maeterlinck, pour arriver à ses vérités cherche au-delà de ses personnages et fouille dans les ténèbres de la vague angoisse qu'ils ressentent devant la vie. Considérons les quatre pièces de Maeterlinck qui incarnent ses théories dramatiques et qui expriment le mieux ses idées sur la vie: La Princesse Maleine (1889), L'Intruse (1890), Les Aveugles (1891) et son chef-d'oeuvre Pélleas et Mélisande (1892).

Le but théâtral de Jarry était de forcer les spectateurs à contempler en eux-mêmes ce qu'ils ne voulaient pas voir. Maeterlinck porte leur attention à la contemplation de ce que, probablement, ils ne pensaient même pas voir. En parlant du manque de contact entre le théâtre de ses contemporains et la vie profonde, Maeterlinck déclare:

> Quand je vais au théâtre, il me semble que je me retrouve quelques heures au milieu de mes ancêtres, qui avaient de la vie une conception simple, sèche et brutale, que je ne me rappelle presque plus et à laquelle je ne puis plus prendre part. J'y vois un mari trompé qui tue sa femme; une femme qui empoisonne son amant, un fils qui venge son père...et tout le sublime traditionnel, mais, hélas! si superficiel et si matérial, du sang, des larmes extérieures et de la mort. Que peuvent me dire des êtres qui n'ont qu'une idée fixe, et qui n'ont pas le temps de vivre parce qu'il leur faut mettre à mort un rival ou une maîtresse?[1]

---

[1] Maurice Maeterlinck, Le Trésor des Humbles, Mercure de France, Paris, 1896, p. 185.

Au premier abord il paraît donc bizarre que le thème de La Princesse Maleine comprenne toute la violence superficielle que Maeterlinck condamne chez d'autres auteurs; mais il ne faut pas chercher les vérités de son théâtre dans les manifestations externes de la vie. A cet égard May Daniels remarque: "In Maeterlinck's view the soul remains unsullied by the acts of the body," et le cite: "Je puis commettre un crime sans que le moindre souffle incline la plus petite flamme de ce feu."[2] L'action de La Princesse Maleine peut se résumer ainsi: la guerre éclate entre les pères des fiancés royaux, Maleine et Hjalmar. Les parents de Maleine meurent et Hjalmar, croyant que Maleine aussi a péri, se fiance avec Uglyane, fille de la reine Anne de Jutland, qui s'est réfugiée à la cour du vieux roi Hjalmar. Maleine ayant échappé aux ravages de la guerre, arrive à la cour incognito. Elle se révèle finalement et Hjalmar renonce à son mariage avec Uglyane. Anne, furieuse, essaie de faire empoisonner Maleine, et quand elle échoue, l'étrangle. Hjalmar poignarde Anne et se suicide, pendant que son vieux père, rendu fou par toutes ces horreurs, radote piteusement. Mais derrière la façade de cette action mélodramatique d'un conte d'horreur, il y a des éléments plus profonds et plus originaux que nous trouverons mieux développés dans les autres pièces.

Dès le début, le spectateur est conscient de la présence d'une force surnaturelle, qui est évidente aux personnages aussi. L'apparition de la comète au commencement de la pièce est de mauvais augure, et Stéphano en dit: "Elle a l'air de verser du sang sur le château".[3] Avant de voir

---

[2]May Daniels, The French Drama of the Unspoken, The University Press, Edinburgh, 1963, p. 52.

[3]Maeterlinck, La Princesse Maleine, Théâtre, tome I, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1939, I,i.

la reine Anne nous soupçonnons qu'elle sera l'instrument du mal:

Stéphano: Depuis que cette étrange reine Anne est venue de Jutland, où ils l'ont détronée après avoir emprisonné le vieux roi, son mari, depuis qu'elle venue à Ysselmonde, on dit...on dit...enfin le vieux Hjalmar a plus de soixante-dix ans, et je crois qu'il l'aime un peu trop pour son âge.[4]

Voilà déjà quelque chose d'anormal, et après la guerre, Hjalmar le remarque aussi:

Hjalmar: Avez-vous remarqué les colères subites de mon père depuis que la reine Anne est arrivée à Ysselmonde? - Je ne sais pas ce qui se passe; mais il y a là quelque chose, et je commence à avoir d'étranges soupçons; j'ai peur de la reine!
Angus: Elle vous aime comme un fils cependant.
Hjalmar: Comme un fils? - Je n'en sais rien, et j'ai d'étranges idées, elle est plus belle que sa fille et voilà d'abord un grand mal. Elle travaille comme une taupe à je ne sais quoi, elle a excité mon pauvre vieux père contre Marcellus et elle a déchaîné cette guerre; - il y a quelque chose là-dessous!
Angus: Il y a qu'elle voudrait vous faire épouser Uglyane, ce n'est pas infernal.
Hjalmar: Il y a encore quelque chose.
Angus: Oh! je sais bien! Une fois mariés, elle vous envoie en Jutland vous battre sur les glaçons pour son petit trône d'usurpatrice, et délivrer peut-être son pauvre mari, qui doit être bien inquiet en attendant, car une reine aussi belle errant seule par le monde, il faut bien qu'il arrive des histoires....
Hjalmar: Il y a encore quelque chose.
Angus: Quoi?
Hjalmar: Vous le saurez un jour.[5]

Plus tard, quand Maleine révèle que c'est à elle et non à Uglyane que Hjalmar parle dans le bois, elle exprime de vagues terreurs:

Maleine: J'ai peur! Oh! qu'est-ce qui remue la terre autour de nous?
Hjalmar: Ce n'est rien, c'est une taupe, une pauvre petite taupe qui travaille.[6]

---

[4] _Ibid._

[5] _Ibid._, I,iii.

[6] _Ibid._, II,iv.

Mais Hjalmar ne se rend pas compte que c'est précisément à la taupe qui travaille mystérieusement sous terre qu'il a déjà comparé la reine Anne. Comme les autres personnages Hjalmar parle et agit comme un pantin contrôlé par un destin qu'il ignore, un être humain sans volonté et sans force. Malgré son inquiétude au sujet d'Anne, malgré sa jeunesse et son intelligence, Hjalmar ne se doute nullement de la tragédie qui se prépare. Il n'y a que le fou, qui fait le signe de la croix en recontrant Maleine, le petit Allan et le chien Pluton qui voient clair dans le destin, et qui savent qu'il y a de quoi s'inquiéter quand, dans la nuit, Anne et le roi sont en train d'étrangler Maleine.

Quel peut être le sens du meurtre de ce petit être fragile que nous connaissons à peine? Elle existe non pas au niveau de la vie quotidienne des mortels mais dans le domaine de leur vie "essentielle". Incapable de communiquer avec les mortels autour d'elle, même ceux qui l'aiment, elle est donc incapable d'expliquer sa peur d'un destin terrestre, même quand celui-ci s'incarne si évidemment dans le personnage d'Anne. Pour Maeterlinck le meurtre de Maleine représente la victoire du mal sur la pureté et l'innocence naturelles et souligne son idée que les intérêts du monde sont incompatibles avec le sens profond de notre existence.

Dans Pelléas et Mélisande il n'y a aucun personnage pareil à Anne. C'est là une des raisons pourquoi la pièce réussit mieux: le mal ne s'y manifeste pas concrètement et tout le drame reste donc sur un seul plan métaphysique. Ce qui mène à la mort des personnages principaux dans cette pièce, c'est l'amour impossible de Pelléas et Mélisande. Au début, Pelléas veut, en effet, quitter le château parce qu'il veut voir son ami Marcellus qui agonise. Or, celui qui le retient à Allemonde est, ironiquement, le vieil Arkël qui, à cause de son âge et de sa cécité, est plus

proche que les autres de cette autre réalité qu'habite Mélisande. Lui seul, donc, aurait pu prévoir le désastre. En apprenant le mariage de Golaud avec Mélisande, Arkël dit pourtant:

> Je ne suis pas loin du tombeau et je ne parviens pas à me juger moi-même...on se trompe toujours lorsqu'on ne ferme pas les yeux pour pardonner ou pour mieux regarder en soi-même.[7]

Dès le début cette couronne perdue dans l'eau suggère symboliquement un pouvoir royal englouti par une force mystérieuse, un pouvoir royal déjà refusé par Mélisande et qu'elle refusera par la suite. Plus tard Mélisande, en jouant au bord de la fontaine perd la bague que Golaud lui a donnée; cette fois c'est le bonheur conjugal qui se perd dans la même force mystérieuse. Ensuite quand Pelléas, au pied de la tour, parle avec Mélisande, qui se penche de sa fenêtre, il s'empêtre dans ses cheveux; c'est ainsi que Golaud les trouve, comme deux pauvres animaux pris inextricablement dans quelque piège et c'est ainsi que sera leur amour. Cette situation nous rappelle les "star-cross'd lovers", Roméo et Juliette, dans la pièce de Shakespeare. Nous savons dès le début de chaque pièce que la jeune fille innocente ne trouvera jamais le bonheur, mais qu'une force sinistre va empêcher son amour de se développer. Après tous ces mauvais présages c'est Golaud, le personnage le plus terrestre de la pièce, qui achève la tragédie en tuant Pelléas; et même quand Mélisande est sur son lit de mort il ne peut pas s'empêcher de la torturer en l'accusant d'adultère, accusation paradoxale parce qu'elle est appuyée par la justice terrestre mais n'a aucun sens aux yeux de Mélisande. Le monde extérieur n'exerce aucune influence sur elle. Comme dit le

---

[7]Maeterlinck, Pelléas et Mélisande, Théâtre, tome II, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1939, I, ii.

médecin: "Elle ne pouvait pas vivre...Elle est née sans raison pour mourir...et elle meurt sans raison...."[8] Il s'agit donc encore une fois de l'incompatibilité de notre existence physique et conventionnelle et notre vie "essentielle". L'être qui incarne celle-ci est accablé de nouveau par la vie terrestre et ne trouve sa justification que dans la mort. Pourtant Mélisande laisse derrière elle son enfant nouveau-né. "Il faut qu'il vive maintenant à sa place...c'est la tour de la pauvre petite", dit Arkël. S'il faut trouver un "message" commun à ces deux pièces, c'est sûrement qu'il faut renouveler cette lutte et opposer à la vie superficielle et brute une vie plus authentique et profonde.

Les Aveugles et L'Intruse, quoiqu'elles soient plus courtes que les deux pièces précédentes, sont encore plus générales dans leur portée. Les personnages et l'action sont complètement subordonnés à l'expression d'une autre réalité. Dans chacune des pièces il s'agit de l'attente de la mort. Dans L'Intruse une famille est rassemblée dans une pièce avoisinant la chambre d'une malade. La seule personne parmi eux qui est consciente de la présence de la mort, c'est l'aïeul qui, comme Arkël, est aveugle, et comme lui près de la mort. Dans Les Aveugles, au contraire, quand la mort se promène parmi un groupe d'aveugles, il n'y a que le petit enfant qui puisse voir et suivre ses mouvements.

Dans cet emploi de personnages sensibles aux réalités surnaturelles et dans cette opposition des forces du bien et du mal, nous voyons l'influence d'Ibsen, pour qui Maeterlinck avait une admiration profonde. Le Canard Sauvage, écrit en 1886, avait déjà donné l'exemple d'un petit être innocent, Hedvig Ekdal, qui est plus sensible aux réalités du monde

---

[8] Ibid., V,ii.

essentiel que les adultes qui l'entourent, et qui est leur victime sans qu'ils s'en aperçoivent; et dans La Dame de la Mer (1888) le personnage éponyme est troublé après son mariage par le souvenir de celui qui constituait autrefois son idéal de l'homme. Dans cette pièce, Ibsen accepte l'unique compromis qui se trouve dans ses dernières oeuvres, car, notamment dans les deux pièces qui la suivent, Hedda Gabler et Solness le Constructeur, il y a un sacrifice tragique à l'idéal.

L'action des meilleures pièces d'Ibsen se situe toujours de manière réaliste dans une société contemporaine, car Ibsen, par contraste avec Maeterlinck, a des ambitions de réformateur social. Les pièces de Maeterlinck ont souvent comme décor des châteaux médiévaux enténébrés par les brumes qui s'élèvent des eaux qui les entourent. C'est par le moyen de ce décor suggestif que Maeterlinck nous introduit dans les profondeurs de ses réalités humaines. May Daniels en dit:

> Maeterlinck's temperament leads him to feel truths rather than apprehend them intellectually, and so it is with his characters. The presence of cosmic forces and their silent hostility to the individual, which preoccupied the poet during his first period, are conveyed by the emotional reactions of the strange beings that people his stage, and those reactions are so intense and so compelling that the truth of the characters, shadowy though they be, is powerfully impressed on the spectator. And thus, without descriptive or analytical language, through sheer authenticity of emotion and realism of character, Maeterlinck succeeds in communicating philosophical truths.[9]

Parler de Maeterlinck en termes philosophiques, c'est peut-être exagérer la portée de son oeuvre. Il est possible d'y trouver l'idée de la soumission humaine au Geist tout-puissant hégélien, mais sa fonction est de nous présenter ses personnages, plutôt que de nous expliquer leur motivation. Nous pouvons apprécier les réactions de ses contemporains envers ses innovations quand nous lisons les éloges des critiques tels

---

[9]May Daniels, op. cit., p. 54.

que ce célèbre esthète anglais, Max Beerbohm:

> Of all living writers whose names are known to me, he has the finest and widest grast of the truth. He more clearly than any other thinker is conscious of attempting to fashion out of the vast and impenetrable mysteries of life any adequate little explanation - any philosophy.[10]

L'oeuvre de Maeterlinck se conforme si peu aux systèmes de pensée conventionnelle que le total de ses innovations est difficile à résumer. Le caractère très ésotérique et extrêmement personnel de sa pensée se comprend très difficilement. Ses premières pièces n'exerçaient d'influence que sur des groupes de spécialistes dans le domaine théâtral. Ce phénomène est dû aussi en partie au fait que Maeterlinck exige un grand effort de la part du spectateur pour "entendre", pour ainsi dire, ce que disent les personnages pendant les silences de ses pièces, ou pendant les conversations apparemment très simples. C'est pourquoi Pelléas et Mélisande devait attendre la musique de Debussy pour triompher auprès du grand public, car Debussy remplit ces silences difficiles, et sa musique crée, pour ainsi dire, un fil d'émotion qui exige moins d'effort de la part du spectateur.

---

[10] Lord David Cecil, Max, Constable, London, 1964, p. 176.

CHAPITRE IV

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

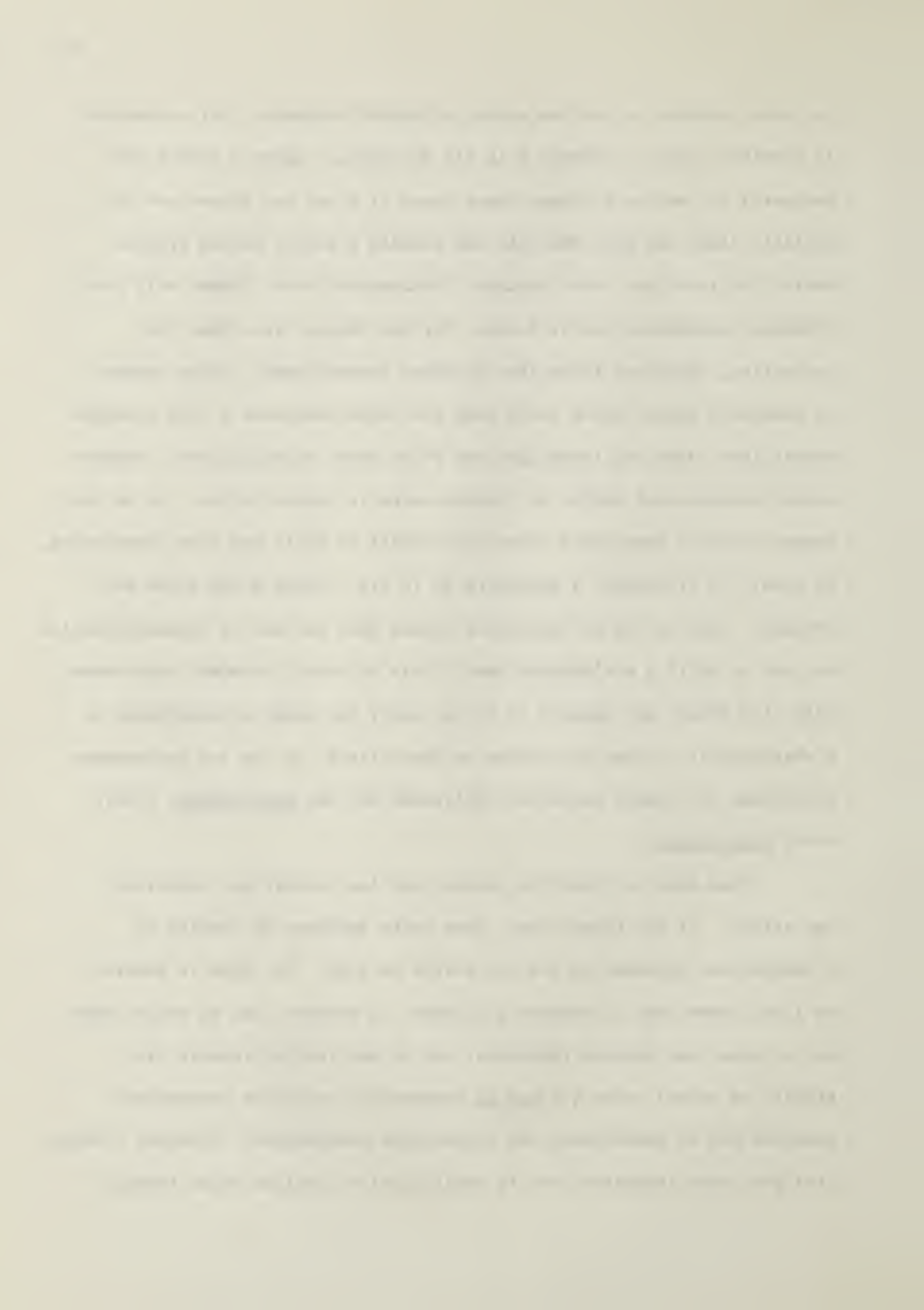
Il est question donc de se demander maintenant, après cet examen des deux représentants du théâtre de la fin du dix-neuvième siècle, ce que veut dire exactement le terme "avant-garde" par rapport à ce théâtre. Il est impossible de trouver des similarités précises et frappantes entre le contenu des pièces de Jarry et de Maeterlinck. Par contre, on peut noter des points de contact entre leurs buts dramatiques et l'effet commun produit par leur théâtre sur leurs contemporains.

D'abord, nous avons remarqué que tous les deux faisaient un effort conscient pour opposer aux goûts des philistins un théâtre de profondeur; mais ni l'un ni l'autre n'a réussi à convaincre le grand public qu'il s'agissait dans leur théâtre d'autre chose que d'excentricites éphémères sans rapport aucun avec l'existence des spectateurs. Mais ni l'indifférence ni l'hostilité du grand public n'a exercé d'influence sur ces auteurs. Ils ont refusé même de chercher un compromis. La diversité de leur inspiration souligne le fait que leur révolte fut très personnelle et ne s'est formalisée en aucun mouvement. Ils ont laissé la responsabilité d'unifier les nouvelles tendances dramatiques et d'en faire une doctrine cohérente aux metteurs en scène et aux théoriciens, pour ainsi dire, tels que Lugné-Poe et Antoine.

Mais dans leurs pièces elles-mêmes il existe une espèce d'unité générale par le fait que Jarry et Maeterlinck ouvrent tous les deux des portes sur des domaines inexplorés dans le théâtre jusqu'à lors. Tous

les deux tournent le dos aux sujets d'intérêt bourgeois, qui occupaient la première place au théâtre à la fin du siècle. Jarry a révélé les bassesses qui motivent chaque homme quand il n'est pas retenu par la société; ainsi son Père Ubu crée une société à partir de ses propres désirs, de sorte que cette tendance fondamentale chez l'homme soit précisément représentée sur la scène. Par ses décors, qui, dans leur conception, dépassent toute idée du décor conventionnel, Jarry annonce un théâtre d'esprit assez large pour que toute nouveauté y soit acceptée. Maeterlinck, dans ses investigations d'une monde de chiaroscuro, examine notre existence qui hésite et tâtonne entre la vie et la mort, et où nous sommes toujours conscients d'une vie au-delà de celle que nous connaissons. En plus, ils illuminent l'absurdité de la vie, chacun d'une façon différente. Dans le cas de Jarry nous voyons Ubu, qui est la personnification de tout ce qu'il y a d'absurde dans la vie de Jarry lui-même (nous avons déjà cité Brunet qui appelle la vie de Jarry "un poème d'incohérence et d'absurdité"); et dans les pièces de Maeterlinck, la vie des personnages principaux n'a jamais aucun but (Mélisande est née sans raison, et elle meurt sans raison).

Tous deux ont frayé un chemin pour les auteurs qui voulaient les suivre. Il est bizarre que, dans cette ambiance de révolte et d'innovation, personne ne les ait suivis de près. Or, dans le domaine de l'art comme dans le domaine politique, la révolte, par sa nature même, met en cause ses propres résultats, car si une révolte réussit elle établit un nouvel ordre qui per se comprend de nouvelles conventions poncives qui se substituent aux conventions précédentes. Pourtant l'essentiel pour tout innovateur est la manifestation continue d'une insatis-



faction contre l'ordre établi. A cet égard, les pièces de Jarry et de Maeterlinck, quoiqu'elles aient échoué dans le théâtre commercial, n'ont pas échoué dans le sens qu'elles n'ont jamais fait partie d'un nouvel ordre dramatique à la fin du dix-neuvième siècle.

En effet, le théâtre de ces deux auteurs est tellement en avance sur son temps, surtout dans le cas de Jarry, qu'il fait un effet de nouveauté même de nos jours. Il est significatif que les critiques d'aujourd'hui remontent toujours à ces prédécesseurs lointains pour trouver un point de comparaison avec les développements les plus frappants dans le théâtre d'aujourd'hui. Dans son livre récent, André Marissel, par exemple, fait un parallèle entre Jarry et Beckett:

> 'Je tuerai tout le monde et je m'en irai', disait déjà Jarry, prévoyant ainsi qu'il continuerait après le meurtre de tous à représenter un danger. L'humour beckettien dépasse cependant le jarrysme dans l'insolence, le blasphématoire, le mauvais goût, l'assassinat par le calembour de préférence éculé.[1]

Dans le même livre, il signale un aspect majeur du théâtre de Beckett dont nous avons déjà parlé en traitant de Maeterlinck:

> Nous tombons ici, comme dans tant d'oeuvres modernes, dans le silence absolu...silence que nous avons un peu trop tendance à meubler de chants, de rumeurs, et de bruits importés, surajoutés, illégitimes, pour ne plus l'entendre.[2]

Il reste donc à examiner les sources d'inspiration des auteurs du théâtre d'avant-garde contemporain pour voir s'il y a quelque chose en commun entre la vie de leur théâtre et celle des auteurs d'avant-garde du siècle dernier.

---

[1]André Marissel, Samuel Beckett, Editions Universitaires, Paris, 1963, p. 94.

[2]Ibid., p. 106.

CHAPITRE V

Eugène Ionesco

Une chose certaine est que la tâche des "avant-gardistes" contemporains, tout compte fait des innovations qu'ils ont introduites dans le théâtre, a été infiniment moins ingrate que celle de leurs prédécesseurs du dix-neuvième siècle. Pourtant, pendant la dernière décennie de ce siècle-là, l'étude fouillée de la vie intime de l'âme humaine n'avait pas fait son apparition dans la littérature, même sous forme de roman, du moins pas dans des oeuvres accessibles au grand public. Beaudelaire et Huysmans, par exemple, étaient toujours tabous et il restait à notre siècle, à Proust, à Joyce et à Kafka de révéler au lecteur la valeur de leurs oeuvres. Quand on n'a même pas l'habitude de contempler les paradoxes et les absurdités de notre vie subjective dans une activité aussi privée que la lecture, on est encore moins préparé à en accepter l'examen public dans une salle de théâtre. On doit ajouter à cette difficulté que pendant toute la première moitié de notre siècle le théâtre a exploité les éléments les plus conservateurs du roman. Les romans de Colette, par exemple, ont donné à une classe aisée et privilégiée le goût des plaisirs esthétiques, et, plus tard, ses finesses ont trouvé leur équivalent théâtral dans les pièces charmantes et fantaisistes de Giraudoux, telles que Intermezzo. Avant cela, les pièces de Claudel, L'Annonce Faite à Marie et Le Soulier de Satin, par exemple, avaient exercé une influence malheureuse sur le théâtre en donnant au public bien-pensant l'image de ses ternes problèmes religieux, sans

ajouter à l'experience théâtrale autre chose qu'une réitération des problèmes traditionnels du catholicisme. Violaine, dans L'Annonce Faite à Marie, par exemple, n'ajoute pas grand'chose à l'idée conventionnelle d'une sainte. A part cela, le théâtre boulevardier fleurissait; Marcel Aymé et Jean Cocteau connaissaient une grande vogue. La popularité des premières pièces d'Anouilh, écrites entre 1930 et 1939, ne cache pas le fait que les problèmes dont il se préoccupait appartiennent à une époque antérieure. Ardèle et Léocadia, par exemple, traitaient d'un conflit entre les classes sociales qui n'a pas survécu dans la même forme au chaos de la deuxième guerre mondiale.

Cette guerre si bouleversante, en précipitant une révolution sociale, a amené des changements phénoménaux dans les attitudes du public vers le milieu de notre siècle. Dans ce remuement profond de la pensée, l'existentialisme a eu une influence énorme dans des domaines extra-philosophiques tels que le théâtre. Cet élargissement du cercle des initiés dans le domaine philosophique s'est accompagné, au théâtre, d'un agrandissement du nombre d'amateurs du théâtre profond. Pour la première fois depuis plus de cent cinquante ans, ce théâtre d'attrait vraiment populaire peut fair appel à un grand public qui ne va pas au théâtre simplement pour se faire divertir. Ce public grâce à sa participation récente dans des événements cataclysmiques s'intéresse à tout art qui essaie d'interprêter ce que ce public comprend comme l'insignifiance totale de la vie humaine. Guernica (1939), le célèbre tableau de Picasso, se fait comprendre très facilement par cette génération. Cette génération est avertie sur les problèmes de la vie humaine et veut les voir représentés sur la scène; elle s'est déjà posé les questions sur la

signification de la vie qui étaient autrefois la préoccupation exclusive d'un tout petit groupe de passionnés philosophiques et littéraires.

Donc, pour la première fois, le grand public est à la page des développements dans le théâtre et moins susceptible d'être choqué par de nouvelles interprétations de notre existence représentées sur la scène. Autre différence entre le public du Théâtre Libre et le public de notre époque, c'est qu'à cause de son habitude de voir clair dans l'homme ubuesque qui est au fond de chacun, celui-ci est infiniment plus cynique et a des goûts beaucoup plus raffinés que ses grands-parents. Si, à cause de la réceptivité de leurs spectateurs, les écrivains d'avant-garde d'aujourd'hui ont la tâche beaucoup moins difficile que leurs prédécesseurs, il faut constater que, paradoxalement, il leur est plus difficile de trouver de nouvelles idées et des sources d'inspiration qui fassent une impression vraiment frappante sur ce public moderne. Il est donc d'autant plus impressionnant que plusieurs écrivains contemporains aient réussi quand même à captiver l'intérêt d'un public à la fois énorme et très critique. Une indication de cet intérêt vif et critique du public moderne est la dispute acharnée qui s'est déchaînée l'année dernière en Angleterre à propos de plusieurs pièces dites "de cruauté": dans une inversion des rôles traditionnels, c'étaient les imprésarios qui ont condamné ces pièces, trop audacieuses à leur avis, et le public qui les a défendues - situation impossible cinquante ans auparavant, mais qui se reproduit en plusieurs pays aujourd'hui. Autrefois, les imprésarios étaient obligés d'exploiter une publicité de scandale pour attirer un publique pudique. Maintenant, le public est tellement blasé qu'il est prêt à faire face à la ferocité atroce de pièces telles que Afore Night



Come de David Rudkin et de films comme Le Silence de Ingmar Bergman, tandis que les financiers bourgeois ont conservé des goûts pudiques et conservateurs.

Celui qui de nos jours a donné le plus grand nombre de pièces et la plus grande mesure d'originalité à ce nouveau théâtre, c'est Eugène Ionesco. Extrêmement loquace au sujet de son théâtre, Ionesco laisse peu de doute sur ses intentions dramatiques. En effet, on a parfois l'impression qu'il en parle un peu trop. Il dit lui'même que sa propre théorie dramatique est, en bref, la suivante:

> I've always sought the guignolesque, in other words, an extremely schematic, simplified, elemental and caricatural type of theatre - which, for that reason seems truer than the theatre of demonstration. A kind of theatre very close to Jarry. In Ubu Roi, Jarry wrote a play which is guignolesque. And in this show one finds, in a simplified and therefore clear form, the essential elements of violence, gluttony, greed and everything. In fact, the character of Ubu Roi is very true and I have always tried to return to this.[1]

Il ajoute, cependant:

> Cela n'a pas précédé mais a suivi mon expérience toute personnelle du théâtre. Ces quelques idées sont issues de ma réflexion sur mes propres créations, bonnes ou mauvaises. Elles sont venues après coup. Je n'ai pas d'idées avant d'écrire une pièce, ou pendant que je n'en écris pas.[2]

Il me semble que Ionesco se charge de plus en plus de la tâche du critique. Ailleurs, il se sent obligé de publier la letter qu'il a écrite au premier metteur en scène des chaises pour lui expliquer son métier:

---

[1]"Eugène Ionesco on the theatre", The Listener, le 24 décembre 1964, p. 1002.

[2]Eugène Ionesco, "Expérience du Théâtre", Nouvelle Revue Française, février 1958, p. 251.

> Il arrive parfois que l'auteur ne s'explique pas clairement. Pourtant il se comprend mieux que le metteur en scène, son instinct est presque toujours plus sûr, s'il est vraiment homme de théâtre.[3]

Par contre, Jarry et Maeterlinck avaient eu le bon sens de reconnaître que la fonction du metteur en scène est de monter selon sa propre intuition ce que lui donne l'auteur dramatique, que celle des acteurs est d'interpreter leurs rôles comme ils peuvent, celle des critiques de critiquer la pièce, et celle des spectateurs d'en saisir le sens. Ionesco, en voulant à tout prix remplir toutes ces fonctions, ne fait que créer la confusion en ce qui concerne le caractère de son théâtre. Cependant, puisqu'on doit prendre au sérieux les remarques d'un auteur sur son théâtre - surtout quand il s'y applique avec le dévouement de Ionesco - abordons le théâtre d'Ionesco en examinant ses commentaires là-dessus.

A la fin du dix-neuvième siècle, la nouveauté des oeuvres théâtrales était évidente. Par leurs buts, par leur mise en scène et par la réaction du public, les pièces de Maeterlinck et de Jarry frayaient un chemin dans des territoires vierges, et la justification de l'emploi de l'épithète, "avant-garde" pour qualifier ce théâtre n'était jamais mise en doute. Pourtant, le renouvellement de son usage dans notre siècle mérite quelque considération. Ionesco lui-même donne cette définition du terme:

> ...l'avant-garde serait donc un phénomène artistique et culturel précurseur: ce qui correspondrait au sens littéral du mot. Elle serait une sorte de pré-style, la prise de conscience et la direction d'un changement...qui doit s'imposer finalement, un changement qui doit vraiment tout changer. Cela revient à dire que l'avant-garde ne peut être généralement reconnue qu'après coup, lorsqu'elle aura réussi, lorsque les

---

[3]Eugène Ionesco, "Sur Les Chaises: Lettre au Premier Metteur en Scène," dans Notes et Contre-Notes, Gallimard, Paris, 1962, p. 165.

> écrivains et artistes d'avant-garde auront été suivis, lorsqu'ils auront créé une école dominante, un style culturel qui se serait imposé et aurait conquis une époque. Par conséquent, on ne peut s'apercevoir qu'il y a eu avant-garde que lorsque l'avant-garde n'existe plus en tant que telle, lorsqu'elle est devenue arrière-garde; lorsqu'elle aura été rejointe et même dépassée par le reste de la troupe.[4]

Puisque ces mots sont tirés d'un discours qui date de 1959, on ne peut pas s'empêcher de se demander s'ils ne reflètent pas directement la position de Ionesco lui-même à ce moment-là plutôt que de se rapporter à l'idée générale de ce que c'est que "l'avant-garde". Car dès cette époque, l'enfant terrible qu'était Ionesco s'est métamorphosé en père de famille de ses contemporains. Depuis cette transformation de son théâtre on a tellement l'habitude d'être choqué par lui qu'on s'y attend et, malgré ce qu'il en dit, on était en effet très conscient lors de l'apparition de ses premières pièces qu'elles appartenaient à l'avant-garde, tandis que les pièces qui ont suivi, par leur contenu plutôt que par la réaction des spectateurs, le sont d'une manière moins évidente. Le "message" si explicite--la défense d'une position acquise--dans la célèbre phrase "Je ne capitule pas" de Rhinocéros indique qu'Ionesco a changé définitivement le cours de son théâtre; Le Roi se Meurt suit cette même voie. Ce déclin--si l'on peut appeler ainsi le progrès d'Ionesco--est peut-être le destin inévitable de tout auteur qui devient extrêmement populaire (dans le sens non péjoratif du mot): il occupe malgré lui la position d'un pontife et ne peut pas résister à la tentation d'être trop prolifique. Maeterlinck a connu le même sort, tandis que Jarry, par la force même de la vie, a étouffé

---

[4]Ibid., p. 26.

sa propre flamme créatrice avant qu'elle ne commençât à pâlir et Beckett conserve son génie pour de très rares créations. Donc, avant d'étudier les oeuvres les plus récentes d'Ionesco, considérons d'abord ses pièces écrites dans l'enthousiasme de sa première période théâtrale.

Jacques Lemarchand indique très bien la position d'Ionesco dans notre deuxième avant-garde quand il dit:

> Je ne suis pas tout à fait d'accord avec M. Bernard Dort sur, entre autres choses, le sens qu'il donne au mot 'avant-garde'. "Avant-garde, écrit-il, précisément à propos du théâtre d'Eugène Ionesco, signifie d'abord destruction." Avant-garde signifie d'abord, pour moi, exploration, recherche, essai d'entrée en contact avec un terrain et des adversaires mal connus. La destruction n'est qu'une petite partie de cette besogne.[5]

Cette opinion de Jacques Lemarchand est d'autant plus valable qu'elle est soutenue par Ionesco lui-même:

> C'est à partir d'une méthode redécouverte et d'un langage rajeuni que l'on peut élargir les frontières du réel connu. Si avant-garde il y a, elle ne peut être valable que si elle n'est pas une mode. Elle ne peut être que découverte instinctive, puis prise de conscience de modèles oubliés qui demandent, à chaque instant, d'être de nouveau découverts et rajeunis.[6]

Dans ses premières pièces Ionesco reste fidèle à ces principes. La Cantatrice Chauve incarne toutes les meilleures caractéristiques de son oeuvre. D'abord, l'élément qui la rend très accessible tout en étant très originale, c'est son humour. L'idée de nommer une famille entière par le nom de Bobby Watson, par exemple, fait un appel immédiat à notre sens de l'absurde, et nous prépare à réagir au ridi-

---

[5]Jacques Lemarchand, "Spectacles Ionesco", Nouvelle Revue Française, décembre 1955, p. 1148.

[6]Eugène Ionesco, "Expérience du Théâtre", Notes et Contre-notes, p. 21.

cule plus 'sérieux' de la pièce. A cet égard, Ionesco a dit récemment:

> Humour is a manifestation of lucidity and liberty. You must arrive at a point where you can laugh at anything.[7]

L'humour de La Cantatrice Chauve rend lucide le sens de la pièce. La stérilité de nos relations avec autrui est soulignée pendant toute la pièce, mais les conversations à l'Assimil empêchent toute âpreté. En plus, Ionesco introduit d'une façon comique une de ses idées fixes: la notion de la vie comme une ronde, futile et sans signification. Dans sa forme première, la fin de la pièce devait répéter exactement la première scène, mais l'auteur a eu l'idée lumineuse de substituer les Martin aux Smith...après la centième représentation. Cette ronde désespérante se reprend dans La Leçon, où sa manifestation est plus sinistre, car le professeur doit tuer son élève avant qu'elle puisse être remplacée par une autre, et aussi dans L'Impromptu de l'Alma où Ionesco (le personnage dans la pièce) raconte à Bartholoméus ce qui vient de se passer devant les yeux des spectateurs, comme s'il venait de l'écrire. Les commentaires vides sur la vie dans chacune de ces pièces sont faits dans une ambiance très conventionnelle. La soirée amicale et le débit de banalités par tous les assistants est le décor de la scène VII de La Cantatrice Chauve. Mme Martin raconte un événement spectaculaire de sa journée:

> MME. MARTIN, gracieuse. -- Eh bien, j'ai assité aujourd'hui à une chose extraordinaire. Une chose incroyable.
> M. MARTIN. -- Dis vite, chérie.

---

[7]"Eugène Ionesco on the Theatre", interview publié dans The Listener, The B.B.C., Londres, le 24 décembre 1964, p. 1001.

M. SMITH. -- Ah, on va s'amuser.
MME. SMITH. -- Enfin.
MME. MARTIN. -- Eh bien, aujourd'hui, en allant au marché pour acheter des légumes qui sont de plus en plus chers...
MME. SMITH. -- Qu'est-ce que ça va devenir!
M. SMITH. -- Il ne faut pas interrompre, chérie, vilaine.
MME. MARTIN. -- J'ai vu, dans la rue, à côté d'un café, un Monsieur, convenablement vêtu, âgé d'une cinquantaine d'années, même pas, qui...
M. SMITH. -- Qui, Quoi?
MME. SMITH. -- Qui, Quoi?
M. SMITH. (à sa femme.) -- Faut pas interrompre, chérie, tu es dégoûtante.
MME. SMITH. -- Chéri, c'est toi, qui as interrompu le premier, mufle.
M. MARTIN. -- Chut. (A sa femme.) Qu'est-ce qu'il faisait, le Monsieur?
MME. MARTIN. -- Eh bien, vous allez dire que j'invente, il avait mis un genou par terre et se tenait penché.
M. MARTIN. M. SMITH. MME. SMITH. -- Oh!
MME. MARTIN. -- Oui, penché.
M. SMITH. -- Pas possible.
MME. MARTIN. -- Si, penché. Je me suis approchée de lui pour voir ce qu'il faisait...
M. SMITH. -- Eh bien?
MME. MARTIN. -- Il nouait les lacets de sa chaussure qui s'étaient défaits.[8]

Et la réaction générale des trois autres est: "Fantastique!".

Dans cette pièce, comme dans la plupart de ses pièces, il s'agit d'un milieu bourgeois. Le monde d'Ionesco est le monde des fonctionnaires (Bérenger dans Rhinocéros), des gens qui veulent améliorer leur position sociale (le Gros Monsieur dans Le Tableau), des employés civils (le pompier dans La Cantatrice Chauve), et de simples petits bourgeois (les vieux dans Les Chaises et les Choubert dans Victimes du Devoir). Mais dans son avant-dernière pièce (puisque la dernière pièce a été jouée seulement en Allemagne jusqu'à présent, on

---

[8]Théâtre, I, pp. 32-33.

le laissera de côté dans cette étude) Ionesco semble vouloir élargir son canevas pour y incorporer la gamme entière de l'expérience humaine - dans Le Roi se Meurt, au début, Bérenger est devenu un roi en toute sa splendeur; la pièce est l'examen des cent cinq minutes qui mènent à sa mort; la durée de la pièce est, effectivement, d'une heure quarante-cinq minutes, et comprimée dans cette période il y a toute l'expérience humaine, car Bérenger a plusieurs milliers d'années. C'est lui qui, entre autres choses, a découvert la roue et le télescope, qui a écrit les pièces de Shakespeare et qui a construit la Tour Eiffel. Ses deux femmes - la forte et dominante Marguerite et la belle et douce Marie - incarnent le désir exaucé de chaque homme de posséder simultanément la femme maternelle et la femme maîtresse. En plus, le déclin de Bérenger est représenté dans une espèce de compression shakespérienne des sept âges de l'homme. Mettre sur la scène de son mieux toute l'expérience humaine est sans nul doute l'ambition de tout dramaturge sérieux, mais il est dommage qu'Ionesco ait abandonné sa manière initiale de traduire sa vision de notre existence, car, en ce faisant, son théâtre a perdu beaucoup de ses qualités humoristiques. A son opinion sur l'importance du rire Ionesco lui-même ajoute:

> Laughter is even more necessary today. In countries where there is humour there are no concentration camps.[9]

Dans le même interview il parle de ses autres préoccupations principales:

> Interviewer: In your twenties you started to write a thesis for a doctorate on the themes of sin and death in French poetry since Baudelaire. Would you say that you are still concerned with these themes?

---

[9]"Eugène Ionesco on the Theatre", op. cit., p. 1002.

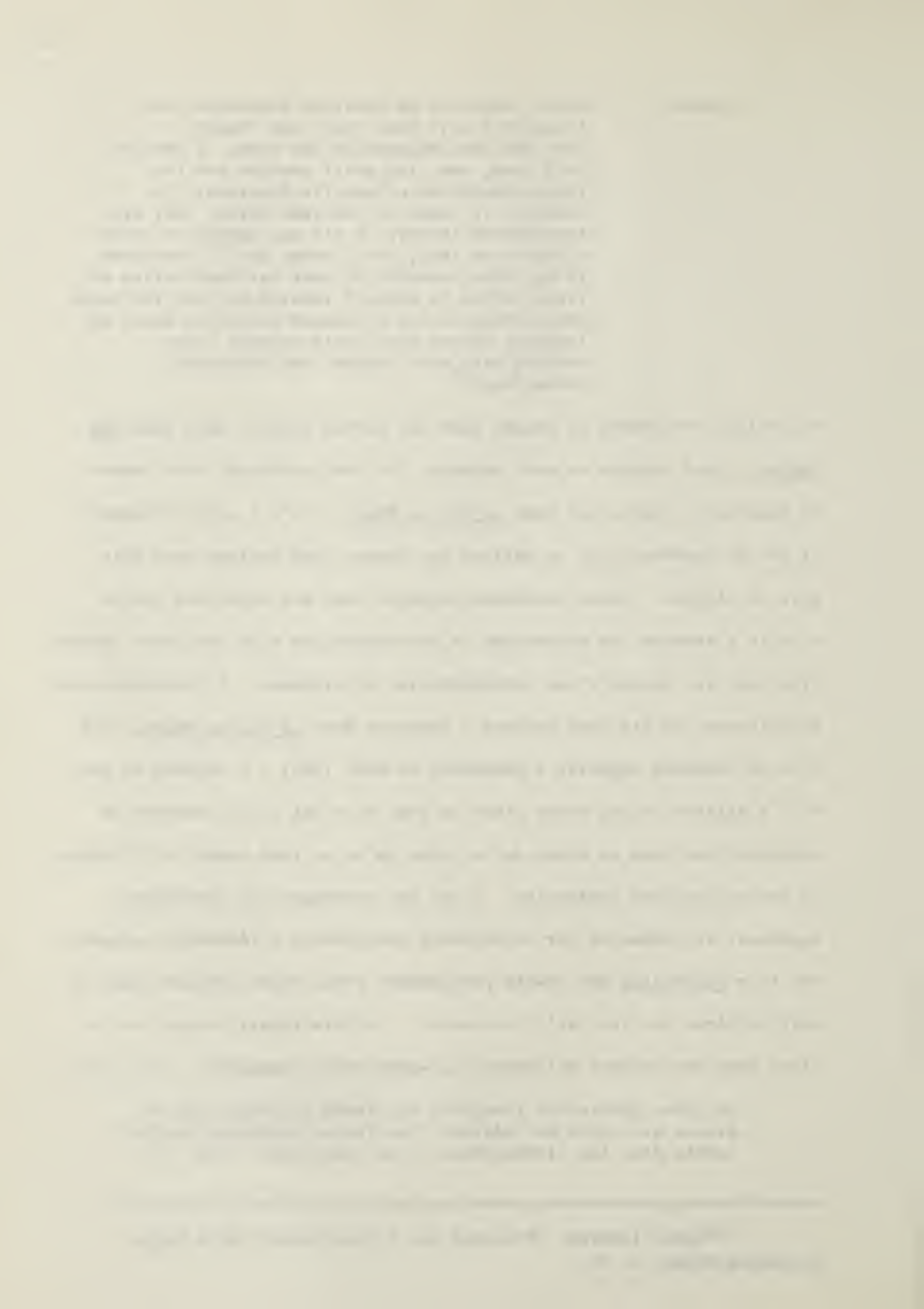
Ionesco: Well, these are my constant preoccupations. I wouldn't call them 'sin' and 'death' -- that was the language of the time. I should call them, now, the guilt complex and the finite condition of man (la finitude). In reality, it comes to the same thing, they are fundamental themes. I dit not manage to write a thesis on them, but I think you'll find them in my plays, whether in what has been called my first period in which I indulge my love for words and fantasy, or in my second period in which my language became more lucid because I was dealing with more logical and developed situations.[10]

En vérité, ces thèmes se voient dans ses autres pièces, mais dans Les Chaises, pour prendre un seul exemple, ils sont présentés avec humour et tendresse, tandis que dans Le Roi se Meurt il n'y a guère d'humour et peu de tendresse, et le sérieux est devenu trop sérieux pour être pris au sérieux. Cette technique employée dans ses dernières pièces - celle d'examiner au microscope la désintégration d'un individu- dépend trop pour son succès d'une interprétation de virtuose. L'interprétation éblouissante de Sir Alec Guiness - Bérenger dans Le Roi se Meurt, (qui a eu sa première anglaise à Edimbourg en août 1963) - a empêché de voir s'il s'agissait d'une bonne pièce ou non; ce n'est qu'en essayant de concevoir une mise en scène de la pièce qu'on se rend compte de l'absence de vraies qualités théâtrales. C'est une technique qui appartient également au cinéma et par coïncidence Louis Malle a récemment présenté son film Feu Follet qui traite précisément d'une telle période avant la mort du héros qui sait qu'il va mourir. Le film réussit mieux que la pièce pour des raisons qu'Ionesco lui-même doit reconnaître, car il dit:

> La jeune génération française du cinéma est bien plus en avance que celle du théâtre. Les jeunes cinéastes ont été formés dans les cinémathèques, les cinéclubs. C'est là

---

[10]Eugène Ionesco, "Discours sur l'Avant-garde" dans Notes et Contre-notes, p. 36.



> qu'ils ont reçu leur instruction. Ils y ont vu les films d'art, les classiques du cinéma, les films d'avant-garde, non commerciaux, non populaires, qui souvent n'ont jamais passé dans les grandes salles ou qui y ont séjourné peu de temps, du fait de leur non-commercialité.[11]

La technique microscopique du film présente un examen soigneux et sérieux d'un moment mélodramatique sans aucun soupçon de mélodrame, tandis que la pièce veut être un examen macroscopique du même problème, et l'effet total est trop mélodramatique pour qu'on la prenne au sérieux. Mais ces traits mélodramatiques de cette pièce sont uniques et ne marquent pas nécessairement la voie que suivront les pièces à venir. Même Rhinocéros, désignée déjà comme la pièce qui rompt avec le théâtre anti-théâtral et avant-garde, conserve beaucoup de trucs qui caractérisent le théâtre de la première période d'Ionesco. Dans la conversation du Logicien nous reconnaissons la logique illogique d'autres conversations typiques d'Ionesco et les troupeaux de rhinocéros sont du pur guignol, ce qui est précisément l'effet qu'Ionesco lui-même dit qu'il a toujours voulu produire; et il insiste sur l'importance de la spontanéité dans le théâtre, en l'opposant aux effets voulus par certains auteurs et par certains critiques.

> Le théâtre ne peut être que théâtre, bien que, pour certains docteurs actuels en "théâtralogie", cette identité à soi-même soit considérée fausse, ce qui me paraît le plus invraisemblable, le plus ahurissant des paradoxes. Pour ces docteurs, le théâtre, étant autre chose que du théâtre, est idéologie, allégorie, politique, conférences, essais ou littérature. C'est aussi aberrant que si l'on prétendait que la musique doit être archéologie; la peinture, physique ou mathématiques. Et le jeu de tennis n'importe quoi, sauf un jeu de tennis.[12]

---

[11]Ibid., p. 36.

[12]Eugène Ionesco, Notes et Contre-notes, Gallimard, Paris 1962, p. 20.

Si l'on cherche des exemples de la fidélité d'Ionesco à cette déclaration de ses buts, on n'a qu'à regarder Jacques où la future épouse de ce jeune homme a d'abord deux nez et, ensuite, quand il proteste que ce n'est pas assez, trois. Et puisque les pièces de la première période sont beaucoup mieux reçues que les dernières, on peut constater qu'Ionesco est à son meilleur quand il adhère à des principes théâtraux en y ajoutant, naturellement, des nouveautés uniques à lui-même, mais que ses pièces perdent beaucoup de leur valeur quand elles dépendent entièrement de ces nouveautés.

L'idée de caricature n'a rien de nouveau, bien sûr, et en l'exploitant Ionesco s'identifie non seulement avec Jarry - ce qu'il fait consciemment - mais aussi avec le théâtre contemporain de Brecht, et cela est d'autant plus curieux qu'Ionesco professe un mépris du théâtre brechtien:

> Things are simple and clear today only to Brechtian boy-scouts.[13]

> Le théâtre de Brecht est un théâtre qui achève d'installer les mythes d'une religion dominante défendue par les inquisiteurs et qui est en pleine période de fixation![14]

Pourtant, l'effet guignolesque est présent dans la technique de tous les deux et nous avons déjà remarqué l'emploi de masques à cet effet par Jarry. Le critique Brion commente ainsi la nudité de cet effet:

> ...le théâtre d'Ionesco a le pouvoir de faire paraître frivoles, vagues, ou gratuites les oeuvres les plus graves. Il n'a pas d'ombre, pas de chiaroscuro. Sa lumière, c'est le plein feu aveuglant de la déraison raisonnante

---

[13]Ibid.

[14]Eugène Ionesco, "Notes sur le Théâtre," Notes et Contre-notes, p. 208.



de la raison déraisonnante, humiliant la sagesse et le savoir.[15]

Il ne faut donc pas chercher dans le théâtre d'Ionesco des subtilités de caractérisation. Une interprétation telle que celle de Guiness dépend de la vie que l'acteur y met, car le rôle n'a pas en lui-même suffisamment de dynamisme interne. D'ailleurs dans le cas d'un personnage typique d'Ionesco, si nous devons apercevoir des nuances qui ne sont pas immédiatement apparentes, il faut que le personnage change complètement de personnalité. Dans Les Chaises, par exemple, quand la vieille veut évoquer la volupté de sa jeunesse elle doit élever obscènement sa jupe pour révéler son jupon rouge en dessous, et dans Victimes du Devoir le Policier, qui commence par être un jeune homme timide et charmant, devient à la fin un monstre de tyrannie. Le seul moyen dont Ionesco dispose pour représenter les divers côtés d'un caractère, c'est la représentation d'un rêve sur la scène; mais quand il emploie cette convention dans Victimes du Devoir Choubert disparaît complètement de la scène au moment où il atteint au niveau le plus profond de sa conscience.

Si ces mono-personnages doivent beaucoup à Ubu Roi, Ionesco sait adapter les circonstances de leur comportement à l'époque contemporaine. Ubu personnifie l'avarice humaine, mais son avarice est employée pour renverser l'ordre établi d'une façon plus ou moins constante. Quand il envoie les financiers et les justiciers à la trappe, il rétablit son propre système qui est la contradiction exacte de l'ancien. La logique parfaite de cet illogisme a bouleversé

---

[15]Marcel Brion, "Sur Ionesco", Mercure de France, juin 1959, p. 272-3.

complètement le public de l'époque malgré la fidélité d'Ubu à l'ordre nouvellement établi. Ionesco, sachant qu'il peut aller plus loin parce que son public à lui, contrairement à celui de Jarry, apprécie la surprise au théâtre, ose détruire l'ordre établi sans rien offrir de constant à sa place. L'inconstance du nouvel ordre se fait voir dans La Cantatrice Chauve. On sonne quatre fois à la porte. Les trois premières fois, il n'y a personne; la quatrième fois, il y a le Pompier. Celui-ci avoue n'avoir sonné que deux fois, et les Smith se disputent à propos de la probabilité de trouver quelqu'un à la porte quand on entend sonner:

M. MARTIN. -- En somme, nous ne savons toujours pas si, lorsqu'on sonne à la porte, il y a quelqu'un ou non!
MME. SMITH. -- Jamais personne.
M. SMITH. -- Toujours quelqu'un.
LE POMPIER. -- Je vais vous mettre d'accord. Vous avez un peu raison tous les deux. Lorsqu'on sonne à la porte, des fois il y a quelqu'un, d'autres fois il n'y a personne.
M. MARTIN. -- Ca me paraît logique.
MME. MARTIN. -- Je le crois aussi.
LE POMPIER. -- Les choses sont simples en réalité.[16]

Or, quand on reconnaît un ordre moral ou social, même si on ne le reconnaît que par son renversement, on peut former un jugement moral même si, comme dans le cas de Jarry, l'auteur lui-même n'en offre point. Dans les pièces Ubu nous voyons l'individu et sa luxure débridée qui s'opposent à la société conformiste. Chez Ionesco, cependant, la question n'est jamais si claire. Puisque ses personnages manquent de nuances psychologiques, ils ne peuvent jamais avoir raison les uns plus que les autres. Puisque tout ordre que l'on puisse trouver dans ces

---

[16]Théâtre, I, pp. 37-38.

pièces est complètement arbitraire, il ne peut pas y exister de lutte morale. Dans La Leçon, par exemple, le meurtre de l'élève par le professeur est tout à fait dans l'ordre absurde des choses:

> LE PROFESSEUR. (sanglote) -- Je n'ai pas fait exprès de la tuer!
> LA BONNE. -- Au moins, vous le regrettez?
> LE PROFESSEUR. -- Oh, oui, Marie, je vous le jure!
> LA BONNE. -- Vous me faites pitié, tenez! Ah! vous êtes un brave garçon quand même! On va tâcher d'arranger ça. Mais ne recommencez pas. Ca peut vous donner une maladie de coeur.
> LE PROFESSEUR. -- Oui, Marie! Qu'est-ce qu'on va faire alors?
> LA BONNE. -- On va l'enterrer...en même temps que les trente-neuf autres...ça va faire quarante cercueils...On va appeler les pompes funèbres et mon amoureux, le curé Auguste...On va commander des couronnes.[17]

Même quand un personnage agit comme porte-parole pour l'auteur, ce personnage change toujours au cours de la pièce. Dans L'Impromptu de l'Alma, par exemple, où le personnage de l'auteur porte son nom, Ionesco s'oppose au faux académisme des trois Bartholoméus, mais c'est lui qui, à la fin, d'un ton "de plus en plus pédant" pérore:

> Voyez-vous, Mesdames et Messieurs, je pense que le langage de la peinture ou de la musique moderne, aussi bien que celui de la physique ou des mathématiques supérieures, la vie historique elle-même, sont bien en avance sur le langage des philosophes qui, loin derrière, essaient de suivre, péniblement...Les docteurs sont toujours en retard, car, comme dit le savant bavarois Steiffenbach et son disciple américain Johnson...[18]

Et dans Victimes du Devoir on est tenté de prendre Nicholas D'Eu pour un homme raisonnable, mais on est vite détrompé, car après avoir tué

---

[17]Théâtre, I, p. 89.

[18]Théâtre, II, p. 57.

le policier pour son inhumanité envers Choubert, c'est Nicholas d'Eu lui-même qui, de la voix du policier, se met à tyranniser le pauvre Choubert et qui, finalement, prend sa place parmi les victimes pour être tyrannisé à son tour par la dame anonyme.

Ce n'est pas seulement dans les idées qu'il veut présenter dans ses pièces qu'Ionesco peut avancer plus loin que Jarry sur le chemin indiqué par celui-ci, mais aussi dans les techniques du théâtre. Jarry, qui n'avait pas de modèle antérieur, était obligé de clarifier autant que possible afin d'être compris. Il devait donc débarrasser son théâtre de tout ce qui n'était pas absolument essentiel, de sorte que, dans les pièces de Jarry, il n'y a pas une seule scène qui ne soit pas utile. Ionesco, cependant, peut se permettre le luxe d'introduire dans ses pièces toutes sortes de détails gratuits pour créer l'effet intéressant, mais pas du tout essentiel, de cet encombrement qui caractérise la vie quotidienne. L'exemple le plus évident est le cas des dizaines de chaises superflues apportées par les vieux dans cette pièce; il y a aussi le surcroît de meubles dans Le Nouveau Locataire et d'oeufs dans L'Avenir est dans les Oeufs, et, encore plus gratuites, les nombreuses tasses à café dans Victimes du Devoir où les tasses à café n'ont pas la moindre signification.

Malheureusement, les dernières pièces d'Ionesco sont devenues beaucoup plus "utiles". Wallace Fowlie a commenté très exactement le changement:

> ...he /Ionesco/ has added to Rhinoceros (as he had added to last year's play, Tueur Sans Gages) a parable. By definition a parable is a story which teaches, and by this application of a lesson Ionesco's play will doubtless

> reach a far wider public than his previous plays... In this addition of an allegory, Ionesco has lost some of the theatrical purity he demonstrated in Les Chaises and La Leçon where no didactic element blurred the simple functioning of the infernal machine, of the anti-logic of our world.[19]

Mais les amateurs d'Ionesco n'ont pas accepté ce retour à un théâtre plus conventionnel avec l'enthousiasme que M. Fowlie avait prévu. Ionesco lui-même a été forcé de justifier son abandon de sa première formule et déclare à propos du Roi se Meurt:

> Despite cries of "Ah! he's abandoning the avant-garde!" one should not be a prisoner of a system of thought or of expression.[20]

Il est difficile de voir maintenant comment Ionesco s'évadera d'un système sans tomber dans un autre. Comme ses "victimes du devoir", il est devenu la victime de son propre succès. En d'autres termes, dès que l'avant-garde devient un succès populaire, elle devient, par définition, arrière-garde.

Ionesco remarque un phénomène de la critique théâtrale qui n'a jamais dû troubler Jarry mais qui met en question le droit d'Ionesco lui-même de se considérer toujours de l'avant-garde; il parle d'un certain critique français:

> Au sujet de ma première pièce, La Cantatrice Chauve, il disait, il y a plusieurs années, à l'occasion de sa parution: "qu'elle méritait tout au plus un haussement d'épaules." Plus tard, après avoir assisté à la représentation d'une autre pièce, Les Chaises, au Studio des Champs-Elysées, il écrivait que cela lui rappelait, en beaucoup plus mauvais, bien entendu, un conte d'Anatole France, mais sans fantaisie, sans invention, sans esprit. Il terminait son article en disant qu'il ne s'expliquait

---

[19] Wallace Fowlie, "New Plays of Ionesco and Genet", Tulane Drama Review, Vol. 5, No. 1, September 1960, p. 44

[20] "Eugène Ionesco on the Theatre", op. cit., p. 1002.

> pas comment cette oeuvre si terne avait pu être écrite par l'auteur "plein de fantaisie et d'humour de la brillante Cantatrice Chauve". Presque à chacune de mes pièces nouvellement représentées, il regrettait l'éblouissant auteur de la pièce précédente. L'année dernière, on a donné, au Théâtre Récamier, mon Tueur Sans Gages. Il nous administra un long, soutenu motivé éreintement, disant que la pièce était anti-théâtral, inaudible, illisible, incompréhensible. Il terminait sa chronique par la déclaration qu'il ne pouvait être accusé de parti pris, puisqu'il avait aimé et défendu La Cantatrice Chauve, La Leçon, Les Chaises lors de leur création.[21]

Qu'on s'imagine mal un Jarry qui trouverait de quoi se plaindre parce que les critiques se rendent ridicules pour ne pas courir le risque d'être considérés trop conservateurs pour l'apprécier! Ce volte-face du critique nous fournit un commentaire sur le public et les critiques ont accepté le théâtre de l'absurde avec tant d'enthousiasme qu'ils sont maintenant plus à l'avant-garde que les auteurs eux-mêmes.

---

[21]Eugène Ionesco, "Propos sur mon théâtre," Notes et Contre-notes, p. 53.

CHAPITRE VI

Samuel Beckett

Les différences entre Beckett et Ionesco, quoique leurs noms soient souvent associés dans les livres de critique, sont aussi remarquables que celles entre Jarry et Maeterlinck. A l'encontre d'Ionesco, Beckett évite de se contredire et de se compromettre en commentant ses oeuvres et leur portée. Il ne s'est jamais éloigné de sa création dramatique pour se soucier de sa réputation. Dans le cas de Beckett, on s'imagine mal une critique telle que celle faite récemment lors de la parution de la version anglaise de Notes et Contre-notes:

> ...the burden of the book, made up of old articles, old programme notes, asides and remarks is strangely evasive and faintly, ruefully huffy. M. Ionesco is always taking his critics and admirers to task for misunderstanding him, abusing him or extolling him for the wrong reasons. But he doesn't get down to the sordid brass tacks of saying what he did mean to convey. "Ontological void" is easily said, but is it enough to go on?[1]

A quelqu'un qui lui demandait ce que signifie Godot, Beckett a donné une réponse qui fait contraste avec les explications laborieuses d'Ionesco: "If I knew, I would have said so in the play". En plus, la nature essentiellement intellectuelle de ses pièces est telle que les commentateurs professionnels sont moins tentés de les traiter avec la même facilité qu'ils emploient en parlant du théâtre d'Ionesco. Il est d'ailleurs moins satisfaisant de critiquer un auteur si l'on sait d'avance qu'on ne pourra pas le provoquer à entrer lui-même dans le

---

[1]Philip Hope-Wallace, "Eh?", The Guardian, Manchester, le 26 mars 1965, p. 9.

débat. Tout ce que Beckett veut dire dans ses pièces de théâtre se trouve dans les oeuvres elles-mêmes. Il est vrai que Beckett s'est exprimé d'abord dans des romans et qu'il y existe une sorte de déploiement détaillé de ses théories. Mais ses pièces de théâtre sont comme la distillation de sa pensée, et nous trouvons incorporées dans ses pièces, sous une forme extrêmement dense, toutes ses idées sur la vie.

Comme Ionesco, Beckett emprunte à l'ambiance de son époque d'après-guerre le sentiment prédominant de l'absurdité de la vie moderne. Mais Beckett saisit ce sentiment sur un niveau beaucoup plus profond et l'exprime d'une façon plus essentielle qu'Ionesco. Celui-ci prend toujours comme point de départ une situation plus ou moins réelle et conventionnelle, donc relativement superficielle, tandis que les personnages de Beckett, plus proches des personnages de Maeterlinck, existent à l'ombre de l'éternité et dans un état presque déjà limbique, incorporel. Un journaliste anglais a remarqué cet aspect fondamental du théâtre de Beckett:

> What Waiting for Godot essentially is is a prolonged sustained metaphor about the nature of human life. It is a metaphor also which makes a particular appeal to the liberal uncertainty which is the prevailing mood of modern Western Europe.[2]

Martin Esslin dans Le Théâtre de L'Absurde, note que les prisonniers de San Quentin à San Francisco ont parfaitement compris et beaucoup apprécié cette pièce. Les Européens, rendus cyniques par cette guerre atroce et les habitants d'une prison rendus cyniques par leur incarcération ont en commun le fait qu'ils ont été obligés par les circons-

---

[2]Anon., Editorial, The Times Literary Supplement, Londres, le 10 février 1956, p. 84.

tances de leur vie de se poser des questions sur la signification de cette vie. De la même façon, les malades du Magdalen Mental Mercyseat - l'asile des fous à Dublin dont parle Beckett dans son roman Murphy (1938) et dans lequel Murphy, comme gardien, trouvait une certaine mesure de paix - doivent faire face à la question du sens de leur existence. Les détails superficiels de la vie qui nous occupent et qui nous empêchent de regarder très profondément en nous-mêmes perdent toute leur importance dans des circonstances pareilles, de sorte que seules des questions fondamentales nous occupent.

Comment, donc, Beckett réussit-il à rendre ses pièces tellement accessibles à des gens ravagés par des expériences violentes? Il y a, d'abord, que Beckett, plus que Jarry et Ionesco, atteint un degré de pureté unique dans le théâtre moderne. Jarry avait déclaré son intention de révolutionner le théâtre de son temps et Ionesco raconte qu'il détestait toute manifestation théâtrale - à l'exception du guignol qu'il avait beaucoup apprécié comme enfant - et qu'il a commencé à écrire pour le théâtre "dans l'intention de le tourner en dérision". Mais les pièces de Beckett sont sans but utilitaire, et, par le fait, sont du théâtre le plus pur. Cette pureté se prête à une comparaison avec le théâtre grec, qui essayait de personnifier les aspects fondamentaux de l'humanité et de les incarner sur la scène d'une façon concrète. Beckett nous offre la personnification d'un seul aspect de l'homme, particulièrement pertinent à notre époque cynique, qu'il exploite à sa manière. Par exemple, Maurice Nadeau définit cet aspect typique de l'homme moderne:

> La réalité qu'a tenté d'appréhender Beckett et qui est proprement inexprimable est la région de l'indifférence

> parfaite et de l'indifférenciation de tous les phénomènes. On pense à la phrase de Lautréamont: "C'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant".[3]

Cette représentation d'un seul trait, et la fidélité de l'auteur à cette indifférence nous donnent une série de personnages-archétypes, tout comme les personnages dans les pièces classiques. Les Rooney, par exemple, dans All That Fall sont Le Vieux Couple, et les trois personnages dans Play sont Le Ménage à Trois. Cette représentation de l'archétype ne se fait pas au hasard. Comme Joyce, Beckett aime incorporer des allusions érudites dans ses oeuvres, des allusions qui contribuent à la création des archétypes. Dans la série de contes More Pricks Than Kicks (1934), le nom du héros, Belacqua Shuah, et la situation, l'attente perpétuelle devant les Portes du Purgatoire, sont empruntés directement aux archétypes créés par Dante. Dans cette pureté classique, dépouillée de toute idée de "message" ou de but politique, Beckett reste bien à l'avant-garde de ses contemporains qui se préoccupent exclusivement de détails spécifiques et actuels plutôt que des situations universelles et primordiales de l'être humain.

La situation fondamentale qu'essaient de recréer toutes les pièces de Beckett est celle qui met en question le sens de notre vie mortelle et de notre rôle dans l'univers. Richard Coe explique ainsi le but théâtral de Beckett:

> If there is a solution to the problem of mortality - and all Beckett's work from beginning to end is concerned with hunting for such a solution - it lies,

---

[3]Maurice Nadeau, "Samuel Beckett", Mercure de France, le 1er août 1951, p. 693.

> not in "transcending" death, but in discovering a life which reduces death to an inane irrelevance.[4]

Dans toutes les pièces de Beckett, nous pouvons observer l'éternelle continuation de notre condition humaine, sans commencement ni fin, qui cherche cette "transcendence" de la mort en essayant d'incorporer la mort dans la monotonie perpétuelle de la vie. Il y a, donc, partout dans les pièces de Beckett, des symboles d'ordre cosmique qui suggèrent que notre expérience de la vie mortelle comprend, en elle-même, l'expérience de la mort et de l'éternité. En Attendant Godot et Happy Days se déroulent tous les deux dans un paysage désert sous un ciel infini. Au milieu de la scène se trouve un symbole cosmique: dans la première pièce c'est l'arbre solitaire qui suggère à la fois l'arbre du Jardin d'Eden, Yggdrasil, l'arbre de la Connaissance, et la Croix du Calvaire; et dans la deuxième, c'est la motte de terre qui, comme la tombe, engloutit inévitablement Winnie. Dans Fin de Partie et Play, au contraire, au lieu d'une infinité cosmique, nous avons un décor très hermétique indiquant les attitudes éternelles qui se trouvent au tréfonds de l'âme et la nature intense de l'esprit; dans Fin de Partie les deux fenêtres qui donnent sur le monde extérieur sont presque une représentation littérale des yeux de l'homme et, dans Play, les trois personnages sont les prisonniers des rapports inchangeables qui existent entre eux, état représenté par leur immobilité totale dans les urnes. Par ce moyen, Beckett, en fixant un moment dans l'éternité, essaie d'en faire l'éternité elle-même, un moment perpétuel. De même, à la fin d'En Attendant Godot, Didi et Gogo parlent de s'en aller mais

---

[4]Richard N. Coe, Beckett, Oliver and Boyd, Edinburgh, 1964, p. 7.

ne bougent pas; et quand le rideau tombe, ils sont toujours là, comme au début. A la fin de Fin de Partie, Hamm remet son mouchoir sur son visage pour reprendre le même aspect qu'au commencement; et Clov a dit qu'il va partir, mais on sait bien que de la cuisine il n'y a pas de sortie et qu'il ne peut pas quitter Hamm de toute façon. Happy Days montre une sorte de progression, mais même après cette chanson de Winnie qui marque dans la pièce un moment presque insupportable, car on croit toujours que quelque chose va arriver, le rideau tombe sans que Willie s'avance vers elle d'une façon décisive. Et dans Play, les trois personnages restent pris dans le piège de leur ménage à trois, une situation finale qui serait impossible dans la pièce traditionnelle du ménage à trois, car il n'est question ici ni d'une solution ni d'une progression. Le caractère intolérable de la situation est soulignée par la répétition à la fin de la pièce des mêmes paroles qui la commencent.

Cette situation, celle de notre condition humaine, est inévitable. Pour Beckett, elle se définit comme une condamnation à une attente silencieuse, la même définition que donne Maeterlinck à la vie. Maleine, Mélisande, Sélysette et la famille dans L'Intruse sont condamnées à attendre la mort. Elles ont, depuis le commencement, une affinité avec la mort, et pour elles la mort représente une consommation et la réalisation de ce qui n'était pas possible dans cette vie terrestre; mais pour les personnages de Maeterlinck le terme de la condamnation est court, et à la fin, ils peuvent rentrer à la patrie qu'ils cherchaient en vain pendant leur vie corporelle. Dans Pelléas et Mélisande, on parle de la région qu'habitait Mélisande avant son arrivée en Allemonde,



et l'on est toujours conscient qu'elle ne séjourne que brièvement dans les pays terrestres. Elle essaie constamment de retrouver sa vraie patrie, mais c'est dans la mort plutôt que dans la vie qu'elle va la retrouver. Pour Beckett, la mort n'apporte aucune solution à la question de la signification de cette vie. Elle est, au contraire, une continuation de notre éternelle condamnation. Les personnages de Beckett sont, comme ceux de Maeterlinck, des être transitoires, mais ils sont paradoxalement figés dans leur état de transition. Ils attendent tous quelqu'un ou quelque chose, mais au lieu d'une délivrance de leur ennui, c'est plutôt la grande déception qu'ils connaissent à la fin - soit la continuation de leur ennui, soit une espèce de néant. L'exemple le plus évident de cette attente se trouve dans le titre d'En Attendant Godot. Dans Fin de Partie la pièce commence par l'attente de la fin, mais Clov a déjà dit au commencement de la pièce:

> Fini, c'est fini, ça va peut-être finir.

Pour lui, donc, la fin va être un recommencement de son ennui. Dans Embers, Henry et Ada attendent la mort d'une façon explicite; et dans All That Fall, la fin qu'attend Mrs. Rooney est décrite dans sa plainte:

> How can I go on, I cannot. Oh let me just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again! A great big slop thick with grit and dust and flies, they would have to scoop me up with a shovel.[5]

Même Winnie dans Happy Days, quand elle dit joyeusement, "Oh, this is a happy day" ajoute toujours "so far", car elle craint que l'avenir immédiat n'apporte une fin à ses beaux jours. L'état auquel tous ces personnages aspirent est la paix mentionnée par l'homme à la fin de

---

[5]All That Fall, Grove Press, New York, 1957, p. 5.

Play, la paix qui mettra fin à l'ennui - plutôt qu'aux souffrances traditionnelles - de supporter cette condition humaine. Mais leur ennui se perpétue, car même si la paix existe, ils ne vont jamais l'atteindre, parce que Godot - ou son équivalent - ne viendra jamais. Pour Beckett, comme pour Maeterlinck, cette attente est silencieuse, parce qu'on ne peut pas l'exprimer par des paroles; sa seule expression est sa représentation sur la scène. Ainsi quand Golaud demande à Yniold ce que font Pelléas et Mélisande quand ils sont seuls, Yniold répond "Ils ne parlent pas". Chez les deux auteurs, les conversations banales et répétées ont la qualité d'une incantation qui mène notre esprit au-delà des mots vers un silence pur. A cet égard, notons la définition que donne Northrop Frye au rôle de l'auteur moderne:

> In a world given over to obsessive utterance, a world of television and radios and shouting dictators and tape recorders and beeping space ships, to restore silence is the role of serious writing.[6]

Beckett et Maeterlinck ont bien apprécié ce rôle. Une de leurs grandes contributions au théâtre de l'avant-garde est la communication de ce silence qu'attendent leurs personnages et qui se trouve au-delà de leurs paroles.

L'aspect avant-garde du théâtre de Beckett consiste aussi, dans une grande mesure, à adapter au cadre de la pensée contemporaine les règles techniques très rigides du théâtre. Il observe, très strictement, les lois aristotéliennes des trois unités. De l'unité d'action il n'est pas besoin de parler, puisque l'action existait à peine déjà dans

---

[6]Northrop Frye, "The Nightmare of Life in Death", Hudson Review, été 1960, p. 449.

En Attendant Godot, la première pièce de Beckett; dans Fin de Partie, sur les quatre personnages, deux sont sans jambes, immobiles dans des poubelles, et un autre étant incapable de se tenir debout, est donc également immobile dans un fauteuil; dans Happy Days, Winnie, le personnage principal, est, au premier acte, ensevelie jusqu'aux seins, et au deuxième, jusqu'au cou, et la seule action se produit pendant les dernières secondes de la pièce quand son mari Willie s'avance vers elle à quatre pattes; dans la dernière pièce Play, l'action est complètement éliminée, car les quatre personnages se tiennent dans les urnes énormes. L'unité de lieu est également observée dans toutes les pièces, même dans celles écrites pour la radio: tout se passe au même endroit. Quant à l'unité de temps, le seul passage du temps indiqué dans toutes ces pièces se trouve dans En Attendant Godot où l'arbre a juste le temps de pousser quelques feuilles entre les deux actes.

Le théâtre de Beckett prend aussi parfois un aspect chrétien évocateur du théâtre médiéval. Par exemple, dans En Attendant Godot, Estragon déclare qu'il s'est toujours identifié avec le Christ; parmi les explications des personnages Didi et Gogo, on trouve l'idée de plusieurs critiques qu'ils représentent les deux larrons crucifiés en même temps que Jésus-Christ; et quand le petit garçon demande à Vladimir son nom, celui-ci répond "Adam". Les deux fenêtres de la pièce où se situe Fin de Partie donnent sur les deux scènes que Noé pouvait regarder de son arche - l'une sur le ciel et l'autre sur l'océan. Mais Beckett adapte ce christianisme au cynisme de notre siècle. Cependant, le but des mystères médiévaux était la glorification de la vie céleste réservée

aux fidèles. Beckett n'a pas beaucoup de confiance dans cette autre vie et c'est comme s'il nous l'offrait comme une loterie où nous pouvons essayer notre chance, comme les deux larrons dont l'un était sauvé et l'autre damné; mais Beckett n'est pas très optimiste. Ses personnages sont liés à cette terre à un tel point qu'il n'est guère possible qu'ils puissent se relever et s'en arracher. Comme dit Frank Kermode:

> Beckett's decaying figures, lying on the ground, sitting in dustbins, groaning along the road to nowhere, inhabit a world in which there has certainly been a Fall, but just as certainly no Redemption.[7]

Dans le deuxième acte d'En Attendant Godot, Estragon prie Dieu d'avoir pitié de lui. La réponse à sa prière, c'est l'arrivée de Pozzo qu'il prend pour Godot, et de Lucky. Mais Pozzo est devenu aveugle et Lucky muet. Il est donc déçu dans son espoir de salut. William Empson résume la situation ainsi:

> The radical ambiguity of Waiting For Godot... expresses the sentiment "We cannot believe in Christianity, and yet without that everything we do is hopelessly bad."[8]

Cette idée est réitérée dans All That Fall:

> Mr. Rooney. -- Who is the preacher tomorrow? The incumbent?...
> Has he announced the text?
> Mrs. Rooney. -- "The Lord upholdeth all that fall and raiseth up all those that be bowed down". (Silence. They join in wild laughter.)[9]

Dans Happy Days Winnie commence sa journée par une prière, mais c'est plutôt un talisman contre le malheur qu'une communication avec son

---

[7]Frank Kermode, "Beckett, Snow and Pure Pverty", Encounter, juillet 1960, p. 74.

[8]William Empson, Lettre dans The Times Literary Supplement, le 30 mars 1954, p. 195.

[9]All That Fall, Grove Press, New York, 1957, p. 56.

Créateur. Ainsi, Beckett introduit dans le théâtre d'avant-garde un scepticisme très explicite envers la religion qui reflète la crise de foi qu'éprouve l'homme du vingtième siècle.

Une autre convention théâtrale dont Beckett se sert souvent - et ici il suit directement le même chemin que Jarry et Ionesco - est son emploi des clowns. Il annonce son intention déjà dans le titre En Attendant Godot. La terminaison "-ot" nous suggère un Pierrot dans la tradition de la Commedia dell'Arte et aussi Charlot, le personnage créé par Charles Chaplin. Les clowns font rire d'habitude par le contraste entre leurs actions burlesques et leur visage figé dans un masque plutôt tragique. Vladimir et Estragon répondent précisément à cette image du clown. Ils sont habillés de vêtements rapés et coiffés de chapeaux melon traditionnels. Ce qu'ils disent est extrêmement sérieux, mais leurs actions sont drôles: le pantalon d'Estragon tombe, par exemple; lui et Vladimir passent entre eux ce chapeau de Lucky qui met des pensées dans la tête de celui-ci mais qui n'en fait pas autant pour eux. Dans Fin de Partie, Nell et Nagg ont un visage très blanc qui n'exprime jamais d'émotion et qui est, donc, comme un masque. Leurs actions sont grotesques; ils essaient de s'embrasser, par exemple, geste inutile étant donné leur position dans les poubelles. Ruby Cohn commente cet emploi de la convention clownesque:

> Although Beckett and Ionesco both have learned from Artaud and Jarry to express serious theatrical concerns in spectacular, farcical terms, it is Beckett for whom theatre is the more immediate metaphor of the world. The worn-out acts of vaudeville and the threadbare devices of drama emphasize our presence at a spectacle and symbolise our lives.[10]

---

[10]Ruby Cohn, Samuel Beckett: The Comic Gamut, Rutgers University Press, 1962, p. 297.

Si le théâtre de Beckett réussit mieux que celui de ses prédécesseurs, c'est parce qu'il est dénudé de tous les détails superflus qui encombrent ces autres pièces et se concentre sur cet effet de nudité totale. Les conventions qu'il emploie l'aident à atteindre un haut degré de pureté et de simplicité dramatiques et lui servent de signes indicateurs pour nous mener directement au centre de son univers dramatique. En plus, quelque cérébrale que soit la matière de ses pièces et quelque difficile qu'en soit la portée générale, les spectateurs peuvent reconnaître sur la scène un monde assez familier pour qu'ils soient quelque peu rassurés de prime abord et qu'ils soient moins récalcitrants à entrer dans les profondeurs de la pièce.

Comme Ionesco, Beckett s'intéresse beaucoup aux problèmes de la communication entre les gens. Ionesco a dit:

> Je prétends seulement qu'il est difficile de se faire comprendre, non point absolument impossible, et ma pièce, Les Chaises, est une plaidoirie, pathétique peut-être, en faveur de la compréhension mutuelle.[11]

On pourrait en dire autant pour les pièces de Beckett. Dans presque toutes ses pièces il y a au moins un couple qui s'exprime, imparfaitement peut-être, mais qui donne la preuve d'une interdépendance plutôt touchante. Même si Estragon ne veut pas que Vladimir le touche dans le premier acte d'En Attendant Godot, dans le deuxième ils s'embrassent après leur querelle, et Vladimir observe: "Comme le temps passe vite quand on s'amuse!" Dans Fin de Partie, Hamm promet à Nagg de lui donner une dragée si celui-ci écoute son histoire. Nagg en

---

[11]Notes et Contre-notes, p. 72.

demande deux, et quand Hamm lui demande pourquoi, il répond sans compléter sa phrase: "Une pour moi et une..."; et nous comprenons que l'autre est "Pour Nell". Même entre Winnie et un Willie si peu loquace, il existe un lien de sympathie très fort:

> Winnie. -- What _is_ a hog, Willie, please!
> Willie. -- Castrated male swine. (Happy expression appears on Winnie's face). Reared for slaughter. (Happy expression increases. Willie opens newspaper...Winnie gazes before her with happy expression.)
> Winnie. -- Oh this _is_ a happy day! This will have been another happy day![12]

Peu importe à Winnie ce que Willie lui dit, le seul fait qu'il lui parle la rend heureuse. Mais dans _Play_ tout semblant de communication a disparu. Chacun des trois personnages qui ont connu cette liaison traumatique est complètement enfermé dans sa propre solitude. Ils parlent tous à la fois et chacun suit continuellement son propre fil de pensée, jusqu'à ce que l'homme s'écrie "Am I as much as being seen?", ce qui rend la pièce beaucoup plus déprimante que les précédentes. En plus, la situation - le ménage à trois - est plus évidente et familière que toute autre situation de Beckett et peut donc être appréciée plus immédiatement par les spectateurs. Mais en même temps les urnes dans lesquelles les personnages sont emprisonnés situent la pièce carrément dans le domaine beckettien si bien défini par Richard Coe:

> ... /the absurd/ is a method which proceeds, by means of the annihilation of rational concepts, to a point where ultimate reality, irrational by definition, may be glimpsed through the wreckage. But Beckett, by contrast, cherishes rationality above all things, but drives it to the point at which, just as moving particles are transformed as

---

[12] _Happy Days_, Grove Press, New York, 1961, pp. 47-48.

> they approach the speed of light, reason itself is transmuted into the still vaster reality of the irrational.[13]

L'oeuvre de Beckett est moins "populaire" que celle d'Ionesco, mais beaucoup plus sincère, beaucoup plus profonde et beaucoup plus significative. Beckett dépouille la scène de tous les détails personnels chers à Ionesco et concentre ses intérêts pour y mettre l'essentiel de sa pensée.

Il est conscient, cependant, que la communication de cette pensée est parfois impossible; il comprend bien la frustration contemporaine qui consiste, d'un côté à ne pas trouver une signification à la vie, et de l'autre côté à avoir tout essayé sans avoir trouvé de solution, et il doit faire face au problème de décrire de nouveaux essais qui nous mènent forcément dans le domaine de l'inconnu. Richard N. Coe élucide ce paradoxe inhérent au théâtre de Beckett:

> Beckett's art is an art of failure; it is by definition trying to do something that it cannot conceivably do - to create and define that which, created and defined, ceases to be what it must be if it is to reveal the truth of the human situation.[14]

Mais Beckett nous communique dans ses pièces au moins le fait qu'il est conscient de cette difficulté. Ce qui le rend un grand dramaturge, c'est son insistance honnête et brutale à continuer à nous le dire. Il ne se compromet jamais à mettre dans ses pièces des clichés agréables à son public. Comme Jarry, il court le risque de le choquer et même de l'aliéner. Et ceci garantit à Beckett une position toujours à l'avant-garde de ses contemporains.

---

[13] Richard N. Coe, op. cit., p. 20.

[14] Ibid., p. 44.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

A la lumière de nos observations sur quatre représentants du théâtre dit "d'avant-garde" en France nous essayerons de répondre aux questions posées dans l'introduction de cette étude. Nous avons remarqué au cours des chapitres précédents des similarités de détails spécifiques dans les pièces de théâtre de ces auteurs - par exemple, le penchant de Jarry et d'Ionesco pour l'effet guignolesque des masques et la préoccupation d'indiquer par des paroles un silence "transcendental" qu'ont en commun Maeterlinck et Beckett. Cependant, de tels rapprochements, parfois assez inattendus entre des auteurs que séparent un demi-siècle et deux grandes guerres, tout en indiquant d'une manière générale les voies que suivent ces auteurs, ne fournissent pas en eux-mêmes une définition du terme "avant-garde". Il faut faire une synthèse de ces points de rapprochement pour saisir plus exactement le sens de ce terme.

Selon nos observations, le terme "avant-garde" semble avoir trois domaines d'application: il désigne une certaine sorte de théâtre; il indique une certaine attitude du public de l'époque envers ce théâtre; et il précise un moment spécial dans l'histoire du théâtre. Naturellement, ces trois domaines ne peuvent pas être considérés comme des cloisons étanches, puisqu'ils chevauchent les uns sur les autres. Mais la définition finale du terme sera plus claire et plus convaincante si nous considérons ces trois domaines individuellement.

Le sens littéral du terme nous offre un point de départ. Le théâtre "d'avant-garde" (par définition: "partie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes"[1]) doit être un théâtre qui devance la grande partie de l'activité dramatique d'une époque et qui explore de nouveaux terrains. Les quatre auteurs que nous avons considérés se sont débarrassés du besoin de cette convention générale, et sontallés complètement au-delà des bornes des situations banales et imitatrices pour entrer directement dans un domaine plus vital et plus proche du centre de la vie essentielle. Chacun de ces auteurs a trouvé ses moyens personnels pour entrer dans ce domaine et le représenter sur scène. Maeterlinck, en nous conduisant dans le domaine des contes de fées, incorpore dans ses personnages des caractéristiques fondamentales de l'être humain telles que le désir de la mort et l'aspiration à une paix éternelle que nous avons observés chez Mélisande en particulier. Jarry met sur la scène l'homme psychologique freudien, dont les aspects les plus inquiétants sont normalement cachés derrière la façade de l'homme social, mais dont Ubu Roi affublé d'un corps grossier, expose tous les aspects. Ionesco se sert de personnages guignolesques pour représenter l'absurdité de notre vie conventionnelle et sociale. Beckett ne nous donne pas simplement une situation humaine entre plusieurs, mais la situation qui est l'archétype de notre état existentiel. C'est, en effet, ce mot "archétype" qui donne de l'unité à des exemples si divers. Le théâtre d'avant-garde ne s'intéresse pas à flatter le public en lui offrant l'image littérale et superficiellement

---

[1]Paul Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, 1951, t. I, p. 357.

"réaliste" de lui-même. Il se détache d'un public d'une seule époque pour créer sur la scène l'image ou l'expérience de notre vie au niveau de notre existence la plus intime et la plus universelle. Il ne se compromet pas en divertissant les spectateurs par des détails superflus. En ce faisant, il atteint une pureté d'intérêt et d'expression qui est unique. En plus ils ont en commun le fait que cette préoccupation avec une vie qui ne se révèle pas immédiatement à la vue les mènent dans le domaine de l'absurde. La vie mortelle est, pour eux, un nonsens, et toutes leurs pièces, qui explorent ce nonsens appartiennent forcément au théâtre de l'absurde.

Il ne s'ensuit pas automatiquement que toutes les pièces de ces auteurs réussissent dans la même mesure, ni que ces auteurs présentent toujours les données profondes et immédiates de notre existence aussi uniformément et directement que nous venons de le faire en traitant de leurs oeuvres les meilleures. Mais, en plus de ce que leurs pièces ont en commun, les créateurs de ces pièces ont, au début de leur carrière comme auteurs de l'avant-garde, une situation et une attitude commune. D'une part, les créateurs du théâtre d'avant-garde subissent toujours les attaques acharnées de cette grande partie du public et de la critique qui n'aime pas ce qui est nouveau ou insolite. D'autre part, les avant-gardistes doivent rester fidèles à leur inspiration et continuer dans le chemin le plus convenable à leur talent. C'est peut-être, à cause de cette pression dans le cas d'Ionesco, que les dernières pièces sont moins bonnes que les premières, car il semble avoir capitulé aux demandes du public que son théâtre offre un message explicite, ce qui ne relève pas strictement du métier de l'auteur

d'avant-garde.

L'influence du public dans cette question d'une définition du terme "avant-garde" est donc de première importance, car le public est capable d'exercer une pression énorme sur l'avant-garde, étant donné qu'une pièce dépend entièrement de lui pour son existence. C'est sûrement chez ce public qu'il faut chercher l'explication de ce phénomène qui est si important pour notre étude: ce laps de temps qui existe entre le théâtre d'avant-garde du dix-neuvième siècle et celui de nos jours. Ionesco attribue ce laps de temps à une variété de causes:

> L'avant-garde a été stoppée au théâtre, sinon dans la littérature. Les guerres, les révolutions, le nazisme et les autres formes de la tyrannie, le dogmatisme, la sclérose bourgeoise aussi dans d'autres pays, l'ont empêché /sic/ de se développer, pour le moment.[2]

A la fin du dix-neuvième siècle, soit par son hostilité, soit par son apathie, le public français a étranglé le développement du théâtre d'avant-garde. Seul un petit groupe d'initiés a su apprécier à leur juste valeur les représentations des pièces de Jarry et de Maeterlinck. A quoi bon qu'Octave Mirbeau ait salué en Maeterlinck un nouveau Shakespeare si le grand public ne lui a accordé aucune estime avant sa vieillesse? Le public qui portait le jugement final sur ces auteurs était dominé par les goûts d'une bourgeoisie très conservatrice. Pourtant, si c'est dans une ambiance pareille que le théâtre d'avant-garde s'est lancé, il n'existe aucun danger que sa popularité annule sa raison d'être révolutionnaire en lui donnant une sanction officielle.

---

[2]Eugène Ionesco, Discours sur l'avant-garde prononcé à Helsinki, juin 1959, Notes et Contre-notes, p. 36.

Le théâtre d'avant-garde de cette époque-là est resté bien en avance de tout ce qui en littérature jouissait de l'approbation d'un public si réactionnaire. Cet état des choses s'accorde avec les opinions d'Ionesco sur la nature du théâtre d'avant-garde:

> ...ce qu'on appelle le théâtre d'avant-garde ou le théâtre nouveau, et qui est comme un théâtre en marge du théâtre officiel ou généralement agréé, est un théâtre semblant avoir par son expression, sa recherche, sa difficulté, une exigence supérieure.
>
> Puisque c'est son exigence et sa difficulté qui le caractérisent, il est évident qu'avant de s'intégrer et de devenir facile, il ne peut être que le théâtre d'une minorité. Le théâtre d'avant-garde, ou plutôt tout art et tout théâtre nouveaux sont impopulaires.[3]

On peut donc conclure que le théâtre de Jarry et de Maeterlinck a échoué chez le public de l'époque, mais qu'il a réussi à garder son "exigence supérieure", l'essentielle de sa nature d'avant-garde.

Paradoxalement, le théâtre d'avant-garde devient de nos jours presque populaire, trahissant ainsi sa véritable nature. On joue _Ubu Roi_ au Théâtre National Populaire, Maeterlinck à La Comédie Française et _Rhinocéros_ dans la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. De nos jours, grâce à la révolution fondamentale dans la structure sociale, les intellectuels ont beaucoup plus d'influence sur l'opinion publique et communiquent beaucoup plus facilement leur appréciation du théâtre d'avant-garde à un vaste public, ce qui était inconcevable au siècle dernier. Puisque ce nouveau théâtre devient de plus en plus accessible à un nombre croissant de gens, une pression s'exerce sur les auteurs d'avant-garde et les oblige constamment à s'avancer au-delà des nouvelles lignes du "déjà accepté". A cause de cette distance qui

---

[3]_Ibid._, p. 28.

va en diminuant entre le grand public et le théâtre d'avant-garde, le terme "avant-garde" commence aujourd'hui à perdre de sa force comme désignation implicite d'une révolte. De nos jours, le terme commence à indiquer simplement une forme de théâtre qui diffère tant soit peu des formes plus traditionnelles, conventionnelles, et populaires mais qui peut coexister harmonieusement avec eux. Le théâtre traditionnel et familier, occupant toujours la première place, est loin d'être délogé dans l'estime générale, mais même cette distinction est peut-être en voie de disparaître.

Quant à l'aspect historique du théâtre d'avant-garde, dans chaque cas examiné le théâtre d'avant-garde est né d'un sentiment de crise dans le théâtre. Ce sentiment s'est généré spontanément et individuellement chez certains auteurs dramatiques. Nous avons déjà vu l'opinion de Jarry et de Maeterlinck à ce sujet. A notre siècle, les mots d'Ionesco semblent faire écho à ses prédécesseurs:

> On dit que le théâtre est en danger, en crise. Cela est dû à plusieurs causes. Tantôt, on veut que les auteurs soient les apôtres de toutes sortes de théologies, ils ne sont pas libres, on leur impose de ne défendre, de n'attaquer de n'illustrer que ceci ou cela. S'ils ne sont pas des apôtres, ils sont des pions. Ailleurs, le théâtre est prisonnier non de systèmes, mais de conventions, de tabous, d'habitudes mentales sclérosées, de fixations. Alors que le théâtre peut être le lieu de la plus grande liberté, de l'imagination la plus folle, il est devenu celui de la contrainte la plus grande, d'un système de conventions, appelé réaliste ou pas, figé.[4]

Il n'y a aucune preuve que ces idéals révolutionnaires produisent le meilleur théâtre. Au contraire, les plus grands dramaturges - Shakespeare et Molière, par exemple - ont souvent écrit pour des raisons en grande

---

[4]Ibid., p. 31.

partie commerciales. Néanmoins, il est très intéressant de noter que le théâtre d'avant-garde remplit une fonction unique au théâtre français en s'efforçant, sans aucun but politique, de ramener le théâtre populaire hors des marais des conventions stériles du théâtre dit "réaliste" à des idéals théâtraux. Il est encore plus intéressant de constater que ce mouvement s'est déclenché une deuxième fois exactement de la même façon que la première fois, malgré l'échec commercial du théâtre d'avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle et malgré les nombreuses années qui séparent les deux phénomènes.

Les deux théâtres d'avant-garde ont donc des origines identiques. Ils expriment des sentiments et des points de vue semblables. Leur seule différence fondamentale est dans leur réception par le public. A la fin du dix-neuvième siècle le terme "avant-garde" avait un sens plutôt péjoratif, tandis que pour nous il est presque synonyme de "à la page" - c'est-à-dire une conscience admirable de ce qui se passe actuellement.

Puisque le public est en train d'accepter cet avant-garde il est très difficile de prédire son avenir. Beckett dans La Dernière Bande et All That Fall a fait l'expérience de pièces qu'on entend et qu'on ne voit pas, et dans Acte Sans Paroles d'une pièce qu'on voit mais qu'on n'entend pas. De toute façon Play nous mène dans le chemin vers des êtres désincorporés et qui aboutira peut-être dans une espèce de drame - inconcevable pour le présent - entièrement cérébrale - absurdité loin des absurdités très corporelles de Jarry.

BIBLIOGRAPHIE

JARRY

Chauveau, Paul, Alfred Jarry: ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu, Paris, Mercure de France, 1932.

Jarry, Alfred, Tout Ubu, édition établie par Maurice Saillet, Paris, Le Livre de Poche, 1962.

Levesque, Jacques-Henry, Alfred Jarry, Paris, Pierre Seghers, 1951.

Lot, Fernand, Alfred Jarry, Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1934.

Rachilde, Alfred Jarry ou le Surmâle des Lettres, Paris, Grasset, 1928.

MAETERLINCK

Daniels, May, The French Drama of the Unspoken, Edinburgh, University Press, 1953.

Hall, W.D., Maurice Maeterlinck; a study of his life and thought, Oxford, Clarendon Press, 1960.

Lecat, Maurice, Maurice Maeterlinck en pantoufles, Bruxelles, Castaigne 1939.

Maeterlinck, Maurice, Le Trésor des Humbles, Paris, Mercure de France, 1896.

____________________, Théâtre, en trois tomes, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1939.

IONESCO

Coe, Richard N., Ionesco, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1961.

Grossvogel, David I., Four Playwrights and a Postscript. Brecht, Ionesco, Beckett, Genet, Ithaca, N.Y., Arnell University Press, 1962.

Ionesco, Eugène, Notes et Contre-notes, Paris, Gallimard, 1962.

Ionesco, Eugène, Le Roi se Meurt, Paris, Gallimard, 1963.

_______________, Théâtre, Paris, Gallimard, Tome I, 1954; Tome II, 1958; Tome III, 1963.

Sénart, Phillipe, Ionesco, Paris, Editions Universitaires, 1964.

BECKETT

Beckett, Samuel, All That Fall, New York, Grove Press, 1957.

_______________, En Attendant Godot, Editions de Minuit, Paris, 1962.

_______________, Fin de Partie suivi de Acte Sans Paroles, Paris, Editions de Minuit, 1957.

_______________, Happy Days, New York, Grove Press, 1961.

_______________, Krapp's Last Tape and Embers, London, Faber and Faber, 1959.

_______________, Play and two short pieces for radio, London, Faber and Faber, 1964.

Coe, Richard N., Beckett, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1964.

Cohn, Ruby, Samuel Beckett and the Comic Gamut, New Brunswick N.J., Rutgers University Press, 1962.

Hoffman, Frederick John, Samuel Beckett: the language of self, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1962.

Kenner, Hugh, Samuel Beckett, a critical study, New York, Grove Press, 1962.

Marissel, A., Samuel Beckett, Paris, Editions Universitaires, 1953.

OEUVRES GENERALES

Brown, Norman O., Life Against Death, Wesleyan University Press, Middletown Connecticut, 1959.

Cecil, Lord David, Max, London, Constable, 1964.

Chiari, Joseph, The Contemporary French Theatre, London, Rockcliffe, 1958.

Doumic, René, De Scribe à Ibsen, Paris, Perrin, 1896.

Dussane, Béatrice, Reines de Théâtre, Lyon, Lardancher, 1944.

Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, New York, Doubleday, 1961.

Fowlie, Wallace, Dionysus in Paris, a guide to contemporary French theatre, New York, Meridian Books, 1960.

Freud, Sigmund, The Ego and the Id, traduit par Jean Rivière, London, The Hogarth Press, 1957.

Ghéon, Henri, L'art du Théâtre, Montréal, Editions Serge, 1944.

Grossvogel, David I., The Self-conscious Stage in Modern French Drama, New York, Columbia University Press, 1958.

Guicharnaud, Jacques, Modern French Theatre from Giraudoux to Beckett, New Haven, Yale University Press, 1961.

Henderson, J.A., The Beginnings of Avant-gardism in the French Theatre, Thèse non publiée soumise à l'Université de Londres, 1958.

Mallarmé, Stéphane, Oeuvres Complètes, Paris, Bibliothèques de la Pléiade, 1945.

Pruner, Francis, Le Théâtre Libre d'Antoine, Paris, Lettres Modernes, 1958.

Shattuck, Roger, The Banquet Years, New York, Doubleday, 1961.

Waxman, Samuel Montefiore, Antoine and the Théâtre-libre, Cambridge, Harvard University Press, 1926.

ARTICLES DIVERS

Anonymous, "Life in the Mud", The Times Literary Supplement, April 7 1961, p. 213.

__________, "Paradise of Indignity", The Times Literary Supplement, March 28 1958, p. 168.

Brion, Marcel, "Sur Ionesco", Mercure de France, juin 1959.

Dobrée, Bonamy, "The London Theatre, 1957: The Melting Pot", The Sewanee Review, 1958, p. 146.

Empson, William, Lettre dans The Times Literary Supplement, March 30 1956.

Fowlie, Wallace, "New Plays of Ionesco and Genet", Tulane Drama Review, September 1960.

Frye, Northrop, "The Nightmare of Life in Death", Hudson Review, Summer 1960.

Gellert, Roger "Long Pause for Gallantry", New Statesman, November 9 1962, p. 679

Hooker, Ward, "Irony and Absurdity in the Avant-garde Theatre", Kenyon Review, Summer 1960, p. 436.

Ionesco, Eugène, "Eugène Ionesco on the Theatre", The Listener, The B.B.C., London, December 24 1964.

Kermode, Frank, "Beckett, Snow and Pure Poverty", Encounter, July 1960, p. 73.

Lemarchand, Jacques, "Spectacles Ionesco", La Nouvelle Revue Française, décembre 1955, pp. 1148 ff.

Miller, Karl, "Beckett's Voices", Encounter, September 1959, p. 60.